n° 203 Lumière & Vie

L'art
La foi et les œuvres

L'œuvre d'art, au delà des discours

Depuis 40 ans, Lumière & Vie *a publié plus de 25 000 pages de textes serrés. Et voici ce numéro, impertinent, qui se risque à dire ce qui peut, pour s'approcher de l'énigme de l'homme et du mystère de Dieu, aller plus loin que tout écrit ! Non pour le disqualifier ou le remplacer (il ne faut pas choisir entre Thomas d'Aquin et Giotto, entre Karl Barth et Nicolas de Stael...), mais pour prendre le relais de la théologie, là où les mots défaillent.*

Question théologique d'emblée ; car c'est un Verbe *qui s'est fait chair, et une* Ecriture *qui nous est remise. Que la Parole ait suscité des paroles, cela va de soi ; qu'elle ait conduit des hommes à saisir le burin, le crayon ou le pinceau, il faut en retrouver le sens, tant dans la nature même de l'art que dans la foi en Dieu devenu visible à nos yeux. Et discerner comment l'art peut être un lieu théologique. On s'empoigna fort là-dessus jadis, depuis la querelle des Icônes jusqu'aux débats de la revue* Art sacré.

Dire « théologie », aujourd'hui comme hier, évoque d'abord des livres et des bibliothèques. De grands théologiens de ce temps n'ont jamais mis les pieds dans une exposition, ni pris le temps d'écouter des artistes. Des connivences connues du Moyen Age ou de l'âge du Baroque se sont évanouies. Du XVIIIe siècle au milieu du XXe, le christianisme a même divorcé d'avec les arts plastiques (les seuls dont on traite ici ; il n'en alla pas de même, heureusement, en musique et en littérature). Il est passé à côté de tout ce qui fut grand : les chromos pieux à l'époque de Van Gogh, les Sacré-Cœurs à celle de Rodin, Fourvière au temps d'Eiffel. On put longtemps croire que l'Evangile avait, chez nous, partie liée avec le mauvais goût. Nous en portons le poids : tant de chrétiens prient aujourd'hui dans des églises sans grâce. Et, malgré Rouault et Manessier, malgré un Père Couturier osant ouvrir les portes de l'art d'église aux grands de son temps, de Matisse à Le Corbusier, malgré d'authentiques créations contemporaines, la miè-

vrerie saint-sulpicienne se porte bien : les sirupeuses publicités du spectacle de Robert Hossein montrent qu'elle se vend toujours !

Pourquoi ce divorce ? Défaillance de la foi ou défaillance de l'art ? Toujours est-il que l'Eglise, l'art une fois libéré de sa tutelle, ne s'est plus reconnue dans les créateurs. Elle n'a pas compris que la peinture, la sculpture, l'architecture, devenues autonomes et sans référence à Dieu, continuaient de jouer, par les œuvres authentiques, un rôle essentiel. Le comte de Saint-Simon, l'utopiste, voyait plus clair, disant que, pour le progrès de l'humanité, « les artistes, les hommes à imagination, ouvriront la marche » ; ou, de nos jours, Pierre Legendre, confiant que, selon lui, « ce sont les artistes qui empêchent la société de devenir folle ».

Il y va même du devenir de la foi. Car nulle religion ne s'est passée de l'art. Et ces deux derniers siècles ont laissé le propos chrétien appauvri, entre la piété, la morale et le concept, oubliant la métaphore, du moins celle qui touche les yeux. La foi sans les œuvres (d'art) reste pur don de Dieu, certes, mais sait-on de quoi elle est privée ?

Ce numéro ne saurait traiter de tout ce qui emplit chaque semaine nombre de livres et de revues, notamment des débats autour de l'art actuel. Il voudrait, modestement, poser certaines questions de croyants face à l'art, d'artistes face à la foi. Et rappeler la fonction irrécusable de l'œuvre d'art, d'autant plus qu'elle est désintéressée.

Les trois premiers auteurs nous emmènent au cœur même du problème : Manfredi Quartana, sculpteur, Xavier Lacroix, philosophe, Georges Lauris, poète, tous trois théologiens, convergent, sans s'être donné le mot, pour dire ce qu'est l'art. Nous emportant ailleurs, Pierre de Béthune manifeste les profondeurs d'un art du dépouillement et même du vide. Janet Martin Soskice, à partir des primitifs italiens, discerne les enjeux théologiques de la représentation du mystère chrétien. Son mari, Oliver Soskice, artiste peintre, réfléchit sur cette tâche, simple et complexe, de la nature morte : faire voir les choses. Jean Hurstel invite à ne pas oublier de curieuses fonctions sociales de l'art. Un autre peintre

enfin, Aimé Esposito-Farèse, trace des lignes de rencontre entre l'expérience de la foi et celle de l'artiste.

Mais certains lecteurs seront déçus peut-être : pour dire l'au-delà du discours, ce numéro, sauf une page, n'offre encore que de l'écrit. Parler de l'art sans images, est-ce la peine ? Si nous le faisons, c'est question d'honnêteté. Lumière & Vie *ne sera jamais un luxueux magazine sur papier couché. Tant de livres et de revues sont aujourd'hui d'une qualité impeccable : nous ne les égalerons pas. Nous ne saurions pour autant nous permettre d'être médiocres. Notre austérité coutumière demeure donc. Au lecteur de convoquer en imagination, au fil des pages, tableaux, sculptures, monuments, qui lui sont chers. Si ensuite il les retrouve mieux encore, s'il y discerne même quelque reflet de la lumière du Christ, notre dossier aura rempli son but.* ■

Les auteurs de ce numéro :

Pierre de BÉTHUNE, bénédictin, secrétaire de la Commission pour le dialogue inter-religieux monastique, prieur du monastère Saint-André-de-Clerlande, Ottignies (Belgique).

Aimé ESPOSITO-FARÈSE, pasteur de l'Eglise réformée de France, artiste-peintre, Paris.

Jean HURSTEL, directeur de la Maison des Cultures Frontières, Freyming-Merlebach, et de l'Action Culturelle du Bassin Houiller Lorrain, Saint-Avold.

Xavier LACROIX, docteur en théologie, directeur de l'Institut des Sciences de la Famille, Université Catholique de Lyon.

Georges LAURIS, dominicain, poète, auteur de *Iconostase* (Fayard, 1991), Marseille.

Manfredi QUARTANA, dominicain, sculpteur, enseigne la sculpture dans un Atelier de la Ville de Paris.

Janet Martin SOSKICE, auteur de *Metaphor and Religious Language* (Oxford University Press, 1985), professeur à la Faculté de théologie, Université de Cambridge.

Oliver SOSKICE, artiste-peintre, Cambridge.

L'art, aux profondeurs de l'homme

Un sculpteur parle des grandes œuvres. Le rapport qu'il entretient avec elles n'est pas différent de celui de tout un chacun. Il s'accomplit quand une rencontre se noue entre ce que l'on porte en soi, inaccompli, et ces œuvres qui vont en permettre le dévoilement. Pour l'artiste, cela pourra donner lieu à une œuvre nouvelle, surgissement de ce qui attendait l'éveil ; pour tous, il en naîtra un regard renouvelé sur le monde. Cet entretien traitera de la création, de la souffrance, de la beauté, de l'actualité aussi. Viendra la question d'un art religieux : celui-ci est possible, non quand son thème est pieux, mais quand il rejoint les profondeurs de l'existence : il ouvre alors, pour le chrétien, vers le mystère de Dieu et l'énigme de l'homme... Mais demandons d'abord à Manfredi Quartana ce qui advient quand il regarde ces « œuvres d'art » qui le précèdent.

QUAND je regarde quelque chose, aussi bien ce que je peux voir dans la rue que des photos, des images, ou les œuvres d'art elles-mêmes, ce qui m'intéresse, c'est comment cela va m'aider à faire surgir une image, une expérience qui, au fond de moi, demande à être exprimée. Je suis dans la position de celui qui cherche les moyens pour mettre à la lumière, pour faire émerger une forme qui corresponde à une exigence. Ainsi le vrai rapport avec l'œuvre d'art est-il une rencontre qui renouvelle le regard, met en mouvement l'imaginaire et suscite une création.

Je pense que cette recherche de ce qui libère en nous un processus créateur peut être le fait de chacun, que l'on soit ou non peintre,

sculpteur, ou créateur d'œuvres : c'est pour tous que le vrai regard sur l'œuvre d'art peut permettre de regarder autrement n'importe quelle réalité.

C'est ce qui est passionnant, pour ceux qui créent et pour tous : le rapport à l'œuvre n'enferme pas la personne entre elle et ce qu'elle voit, mais suscite un regard créateur qui lui permet de voir d'une autre façon le monde. Le rapport à une œuvre d'art se dépasse ainsi lui-même.

Certes, pour moi, je le vis d'une façon plus forte quand il y a quelque chose en moi qui presse, qui demande à être exprimé, et certaines œuvres m'aident plus que d'autres à faire surgir les images profondes. Ce que je rencontre, je le rencontre pour revivre une création moi-même, mais je pense que c'est là une réalité qui concerne chacun : il y a des œuvres qui ont marqué la vision des hommes, de telle sorte que, pour qui les a rencontrées, le regard sur la réalité a changé, s'est transformé.

Antoine LION : *Peux-tu prendre quelques exemples ?*

Manfredi QUARTANA : Je pourrais en prendre beaucoup, mais je ne vais choisir que des œuvres qui me touchent particulièrement. Si je regarde des sculptures archaïques de Sardaigne, ces petites figures qui portent des offrandes, ou des guerriers, avec une densité extraordinaire de formes, c'est toute la profondeur archaïque de la situation humaine originaire qui apparaît dans ces images. Quelque chose de mon humanité profonde est touché là, qui est comme réveillé par cette image et qui cherche à faire surgir cette réalité humaine dévoilée par la rencontre.

Ou encore, dans *La Fiancée juive* de Rembrandt, un couple se tient par la main et chacun est complètement illuminé dans une lumière extraordinaire, à la fois dans une sorte de grande solitude et une profonde communion. C'est une image de l'être humain qui surgit et qui me touche au-delà du côté esthétique. Après avoir regardé d'une façon très forte des portraits de Rembrandt, il peut y avoir un nouveau regard sur le visage de l'homme ; après avoir rencontré les femmes allongées d'Henry Moore, il peut y avoir un nouveau regard sur les paysages ; après avoir regardé une sculpture de Giacometti, violence de la solitude humaine dans l'espace, on peut ressentir d'une autre façon ce qu'on voit dans la rue.

Création

A.L. : *Mais, lorsque tu regardes de telles œuvres, tu ne vois qu'un produit, ce que l'artiste te livre. Or, tu es toi-même attentif au processus de la création, à tout ce qui se joue avant que l'œuvre soit achevée. Ce processus reste ignoré, et n'est-ce pas un grand appauvrissement que de n'en connaître que le terme ?*

M.Q. : Quand une œuvre m'attire, je me passionne pour la façon dont elle fut engendrée. J'arrive vraiment à vivre une œuvre quand, d'une manière ou d'une autre, je peux percevoir le processus historique, culturel, personnel, qui l'a fait naître. Je veux en saisir le mouvement et les raisons, du côté de l'artiste, de l'époque, de son milieu. Certes, une grande œuvre est toujours un langage, qui dit ce qu'il a à dire, de façon parfois si intense qu'il en arrive à contredire toutes les raisons. Mais je ne peux pas isoler un objet.

Dans *Guernica*, par exemple, comprendre le rapport entre les mythes personnels de Picasso, l'horreur de l'événement de la guerre civile qu'il évoque, le contexte de la création, c'est un plus. Cela n'appauvrit ni ne réduit mon rapport avec l'œuvre : c'est un extrême enrichissement. De même que méditer la parole biblique qui a fait naître un sujet de Rembrandt, cela élargit la compréhension du tableau. Une œuvre est une réalité humaine, elle n'est pas justifiée, mais elle est enrichie, par la connaissance du milieu où elle est née. Plus : elle demande cette connaissance.

D'ailleurs, quelqu'un qu'on aime, s'il vient de loin, on voudra savoir ce qu'est son pays, où il a vécu, quelle est sa culture. Aimer, cela incite à comprendre.

Souffrance

A.L. : *Dans ce processus de création que tu cherches derrière une œuvre, n'y a-t-il pas souvent quelque souffrance ? Une œuvre peut-elle venir au jour sans souffrance ?*

M.Q. : Là, je ne puis répondre que de façon personnelle. Loin de moi l'idée que tout artiste doit souffrir, ou, au contraire qu'il n'y aurait pas de souffrance dans l'art. Mais je dois d'abord dire que, quand la souffrance est trop dure, quand elle est une fermeture, une tombe, je n'arrive pas à travailler. L'acte même du travail suppose une énergie

et une possibilité de vie, un espoir. Ainsi, certains psaumes : ils peuvent sembler désespérés, mais il fallait quand même la force de les chanter. Donc, dans l'acte même de créer, il y a toujours l'affirmation d'une certaine possibilité de liberté, une réaction face à la souffrance.

Dans la mesure où la création naît des couches profondes de notre être, elle parle de ce qui en nous est manque, douleur, besoin, déchirement ; mais aussi de ce qui est joie, émerveillement. Elle parle de la mort et de la vie, et du rapport de la mort à la vie. En ce sens, si la situation humaine, c'est de se tenir dans cette tension, la tension entre un enracinement et un ailleurs, une œuvre vraie contient forcément cette expérience. Or, il est difficile de maîtriser ce chemin vers sa propre profondeur. Il y a une souffrance de la gestation, de la mise en œuvre, car il faut être présent à ce qui en nous-mêmes est encore obscur, énigmatique, pour pouvoir le faire émerger. C'est une présence à soi-même, comme à un être dans lequel la souffrance et la joie se mêlent, se vivent ensemble. Car on peut dire aussi qu'il s'agit de la présence à ce qui en nous est joie et vie.

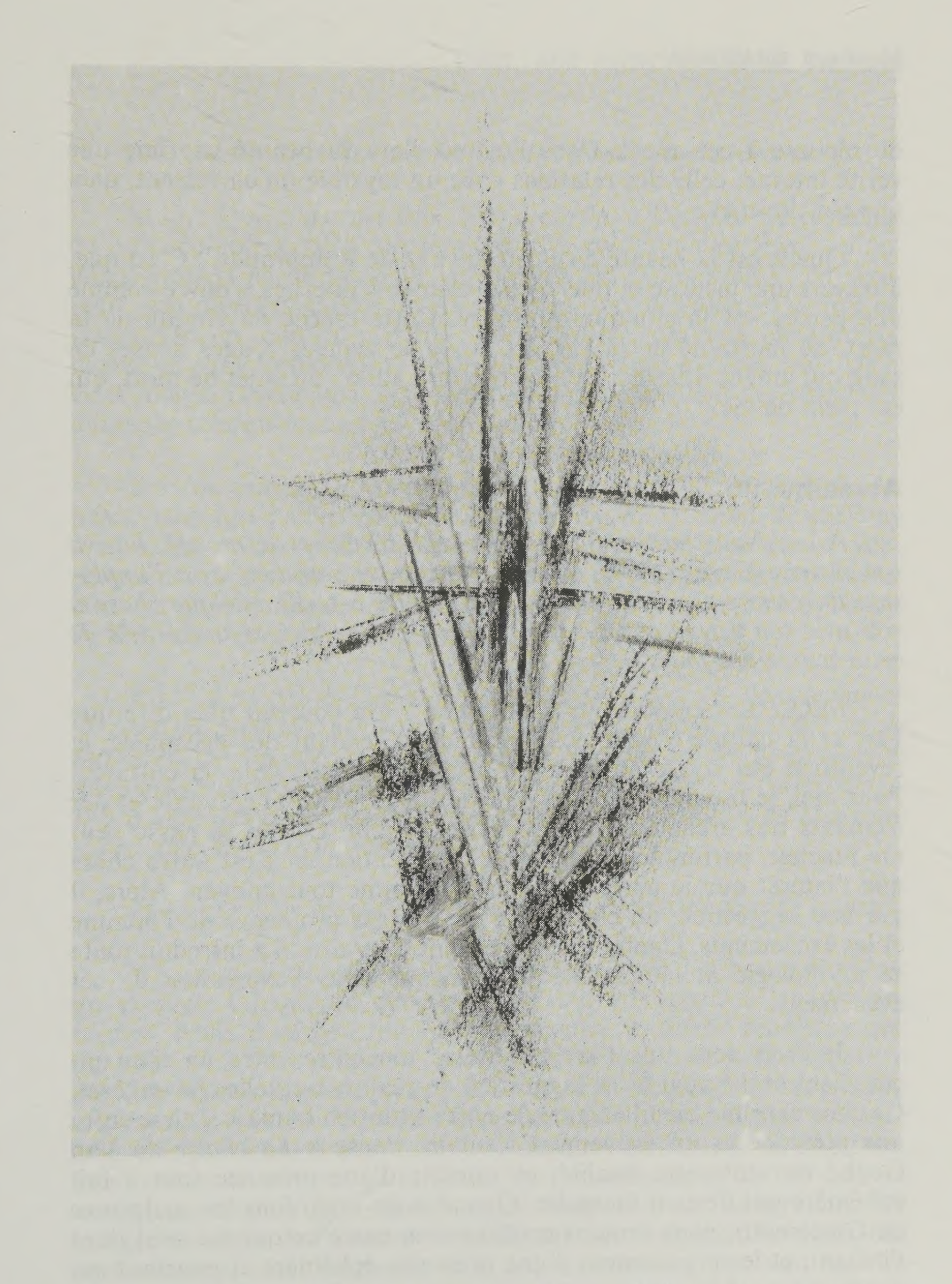
A.L. : *Cela a-t-il à voir, en toi ou chez les grands créateurs, avec l'expérience mystique ?*

M.Q. : Je ne sais trop ce que c'est que l'expérience mystique ! Pour ma part, je pense que si le besoin, le désir, le vide qui cherche à être comblé en nous, font déjà partie de cette expérience, alors, oui, on rejoint peut-être là quelque chose de cette expérience. Mais comme une demande, non comme une réponse.

Beauté

A.L. : *Et la beauté, tu n'en parles pas ? N'est-elle pas liée à l'œuvre d'art ?*

M.Q. : La beauté, pour moi, c'est comme un éclair, un mouvement, quelque chose qui soudain me touche, pouvant à la fois nous rendre jaloux, désespéré, joyeux... Je ne peux jamais m'arrêter dans la beauté : celle-ci ne saurait être apaisante que si elle est en début de chemin, en commencement vers un mystère ressenti comme un mystère d'être, de vie, de bonté pour nous, une tendresse d'amour pour l'existence qui peut habiter cet appel vers ce qu'elle indique. La beauté est plutôt une ouverture, c'est un appel, et l'œuvre, une sorte



Manfredi Quartana : Dessin, 1991

de réponse à cet appel. Dans l'œuvre d'art, la beauté exprime une vérité interne, celle des relations avec un mystère qu'on ressent, quel que soit le sujet.

Quelle est la beauté du *Bœuf écorché* de Rembrandt ? C'est que, à travers une justesse et une vie des éléments internes, s'ouvre comme une percée sur la situation humaine. Cette espèce de vitalité de la mort, de mortalité de la vie, cet amas de viandes rouges denses de sang qui amène à la mort, et le contraire aussi : un sujet de mort, qui est plein de vie.

Actualité

A.L. : *Nous parlons là de choses profondes et le monde, lui, va son chemin. Cette semaine où nous menons cet entretien, c'est l'implosion du communisme à Moscou. L'actualité a-t-elle quelque chose à voir avec ton travail et ton rapport avec l'art, ou bien es-tu au-delà de cette écume des jours ?*

M.Q. : Les événements de Moscou ? On pourrait déjà dire que l'art et la culture y sont pour beaucoup. Pendant des décennies, la révolution qui éclate aujourd'hui a été cantonnée dans la culture... Pour moi, je travaille toujours dans le rapport entre l'actualité et des éléments très archaïques que je porte en moi. Ce qui se passe peut me toucher, parfois beaucoup pour ma création, et c'est autre chose que l'intérêt que je porte à l'actualité comme tout citoyen. Alors, il y a une suggestion, un choc entre des images profondes de l'homme et les événements. Quand Picasso a peint *Guernica*, il a introduit toute sa mythologie archaïque méditerranéenne dans l'expression de cet événement.

Je crois donc que l'art naît de la rencontre entre un tissu inconscient archétypal et la suggestion de réalités actuelles passagères. Ce choc exprime bien l'énigme de notre situation humaine, choc entre une présence et un événement soudain. Pense à *La chaise* de Van Gogh : on sent cette dualité, ce miracle d'une présence tout à fait éphémère qui devient éternelle. Quand nous regardons les sculptures de Giacometti, nous sentons cette tension entre ce qui est saisi dans l'instant, et le surgissement d'une présence, éphémère et pourtant qui se plante, tend à une persistance.

A.L. : *As-tu créé des œuvres suscitées par des événements ?*

M.Q. : Oui, plusieurs fois. Par exemple, à l'origine de certaines de mes sculptures, ceci, qui remonte à la révolution en Iran : on appelait alors la garde personnelle du Shah les « Immortels » ; on nommait déjà ainsi les gardes du roi de Perse, lors des guerres contre les Grecs. Or, un jour, on a publié une photo d'un camion plein de cadavres de ces « Immortels », qu'on allait jeter dans quelque trou. Dans cette image, l'événement singulier du moment touchait des structures d'images très anciennes.

Lors du putsch au Chili, j'ai fait une œuvre qui s'appelle *Résistance*. Une fois j'ai entendu une description de la Saint-Barthélémy à la radio, et une sculpture est née. Et puis il y a ce que je vois, simplement, dans la rue ou ailleurs, tout ce qui peut déclencher ce désir de quelque chose qui est enfoui et qui n'a pas encore de forme ou de nom. Ainsi mes sculptures sur *Le jeu.*

A.L. : *A propos de l'actualité, que penses-tu de ceci : dans le monde de ceux qui sont touchés par le sida, on perçoit un besoin d'œuvres de référence, de supports pour l'imaginaire. Il se vit là des sentiments et des expériences nouvelles, que l'humanité ne porte pas dans sa mémoire. Il y a déjà des créations littéraires ou dans le cinéma. N'en faudrait-il pas dans les arts plastiques ?...*

M.Q. : Oui, de même que Goya a peint les horreurs de la guerre...

Il surgira, je pense, des images de cette situation humaine. C'est un exemple typique de quelque chose qui est appelé à trouver des formes. Mais il se pourrait qu'on rencontre le même problème que par rapport à l'art religieux, c'est-à-dire le risque de voir apparaître des expressions saint-sulpiciennes de cette douleur, analytiques, descriptives, et non des expressions de cette réalité qui, à travers cette tragédie, parviennent à montrer une situation universelle de l'homme. Dans ce cas seulement, ce serait de l'art, et non pas si on fait de l'art « religieux » sur ce sujet. Beaucoup de sculpteurs ont su exprimer des images du corps de l'homme travaillé par des énergies contraires, des déchirements, des blessures, des pourrissements, qui sont un lot commun de l'humain.

Mystère

A.L. : *Au fond, penses-tu que l'on peut parler d'un art religieux ?*

M.Q. : On pourrait dire qu'un art est religieux lorsqu'il pose la question de l'homme. L'art qui a des thèmes religieux ne sera pas un « art religieux » du fait de son seul sujet, mais en raison de la vérité et de la profondeur avec lesquelles l'énigme du monde est montrée. En ce sens, on dépasse la question de la figuration et du sujet (je laisse de côté la question très particulière des icônes), parce que l'art véritable est toujours une manifestation de l'énigme des choses. Celle-ci peut être ouverte à une réponse, mais elle n'est pas la réponse.

Toute la bataille du Père Marie-Alain Couturier, avant et après la dernière Guerre, et de la revue *Art sacré,* était justement de montrer qu'un art religieux n'est pas qualifié par son sujet, fût-il éminemment sacré, ni par l'intention, fût-elle pieuse : une œuvre n'est pas pour autant religieuse, si elle ne fait pas surgir un espace de signification, si, par sa forme, par sa densité, elle n'exprime pas l'expérience du sacré, c'est-à-dire cette situation de l'homme en état d'ouverture, en état de drame ; la force de la situation humaine... C'est cette réalité du mystère prenant forme qui doit être présente.

Le Père Couturier le manifestait bien quand il comparait des œuvres qui n'étaient pas chrétiennes – antiques, africaines, par exemple – à des images pieuses, celles de Lisieux ou de Saint-Sulpice. Il montrait ainsi que le côté sacré n'était pas le fruit du sujet, de l'intention, mais de l'art : la densité d'expérience humaine exprimée plastiquement. Expérience du lien de l'homme avec son mystère, avec le mystère de la vie, du monde, de la nature... L'art ne peut être religieux s'il ne porte en lui-même cette densité du sacré qui dépasse le sujet religieux.

Mircea Eliade, de son côté, a éclairé la permanence du sacré dans l'art moderne, exposant comment des œuvres comme celles de Brancusi, de Giacometti, d'Henry Moore, en leur densité, portent en elles-mêmes une expérience de sacré.

Salut

A.L. : *Un art chrétien, alors, cela a-t-il un sens ?*

M.Q. : Le sacré est une notion ambiguë : il exprime la situation humaine au seuil de l'énigme et du mystère, mais, à partir de là, il peut se conclure dans plusieurs formes, plusieurs directions. Le sacré de Bataille n'est pas celui des cathédrales.

Certes, à partir de cette expérience du sacré, il peut y avoir ouverture dans le sens de la révélation du Christ. Quand ce lien se fait, on a une œuvre religieuse, qui porte en elle-même la puissance du sacré, retourné, éclairé par l'expérience chrétienne.

Des exemples ? On pourrait en donner tant, dans l'art roman, ou ailleurs... Je pense ici à ce qui fut le dernier tableau de Rembrandt, la *Présentation au Temple* : le vieillard Siméon tenant en ses mains l'enfant Jésus. Rembrandt avait traité déjà plusieurs fois ce sujet ; cette fois-ci, la dernière, est extraordinaire, car tout le décor du Temple disparaît : il n'y a plus que ce vieillard, presque aveugle, et l'enfant qu'il tient en ses mains. Dans cette image se manifeste intensément la dramatique même de l'homme, de la vieillesse et de l'enfance, de la fin et du commencement, de la mort et de la vie, du passé et du futur, de la détresse et de l'espérance... Le chant du *Nunc dimittis*, « Maintenant, ô Maître souverain, tu peux laisser s'en aller ton serviteur en paix selon ta parole, car mes yeux ont vu ton salut... », cela est plastiquement évoqué, avec toute la tension de l'homme vers le salut et la lumière. A travers la forme et la couleur, cette œuvre plonge dans l'humain ; elle est capable d'accueillir la parole biblique et peut ouvrir au mystère de Dieu celui qui la regarde. Mais si une œuvre ne plonge pas dans les profondeurs de l'homme et de son rapport au mystère, même si le sujet est religieux, l'œuvre ne fera pas ce lien entre le sacré et la condition de l'homme, ce ne sera pas une œuvre d'art religieux.

L'art, un chemin vers Dieu

A.L. : *Tu as dit que de grandes œuvres changent notre regard sur le monde. Toi-même, te sens-tu chargé, parmi d'autres, d'aider de nouveaux regards à surgir sur le monde ? As-tu une mission à accomplir ?*

M.Q. : Une mission ? Non. Je crois plutôt que la création est une nécessité : exprimer, manifester aux autres des réalités profondes qui

nous pressent, afin d'en parler avec des amis, pour que ce que l'on ressent trouve une expression, une communication. Qu'est-ce que cela change après ? On ne sait pas du tout. On ne sait même pas si on va réussir ou pas... Et la création ne remplace jamais, pour moi qui suis chrétien, la charité, le témoignage.

A.L. : *Alors, l'art peut-il être un chemin vers Dieu, parmi d'autres, comme la fréquentation de l'Ecriture... ? Quelle en serait la spécificité ?*

M.Q. : Non, pas de spécificité ! L'art est chemin vers Dieu s'il fait surgir de façon vraie l'énigme de la situation humaine. Ni la beauté comme telle, ni la souffrance comme telle, mais l'homme qui s'éveille et passe à la vraie réalité face au monde. Si l'art est chemin, c'est en tant qu'ouverture de l'humain. Mais il peut aussi se fermer. Ce qui est vibration et appel, peut devenir répétition, mode et auto-jouissance d'une protection, plutôt que parole ouverte. Plus une réalité humaine est dense, riche, plus elle peut être ouverture, plus elle risque aussi de se fermer sur elle-même.

Au fond, je crois que l'art a un sens religieux, mais en révélant les profondeurs de l'homme. Il n'est pas un mouvement qui nous tire vers le haut, comme vers quelque lieu spirituel intermédiaire entre le divin et l'humain, mais plutôt ce qui, en creusant la situation de l'homme, fait éclater le visible et en montre l'ouverture vers le mystère invisible.

Xavier LACROIX

Le chemin du créateur

L'art vient de plus loin que l'idée qui l'anime et les bonnes intentions ne font pas les œuvres authentiques. Ce que de telles œuvres peuvent apporter à la foi, dans notre monde où prime le discours, a trait à l'ouverture au mystère, dans un étonnement sans cesse renouvelé. Ruptures, passages, gloire : ces mots servent ici pour pointer vers un indicible. Même si leurs expériences propres ne sauraient être confondues, on verra plus d'une fois dans ce parcours l'artiste se rapprocher du mystique. L'un et l'autre sont tendus vers un renouvellement du regard et une transfiguration des apparences.

« Ce qui m'a toujours sauvé,
c'est que je n'ai jamais su ce que je cherchais »
Georges Braque[1]

---

1. Cité par Jean BAZAINE, **Exercice de la peinture**, Seuil, 1973, p. 51.

JE me suis souvent demandé pourquoi l'œuvre de certains artistes dits athées ou agnostiques éveillait plus en moi le sentiment du sacré, l'émotion devant le mystère ou l'aspiration à la contemplation que nombre d'œuvres dites « religieuses », commandées à des artistes croyants par de pieuses institutions. Pourquoi tel oiseau de Braque, telle gerbe de Matisse ou telle mosaïque de Tal Coat me réjouissent-ils plus que tant de motifs chargés de bonnes intentions ? Pourquoi les chapelles de Ronchamp et de Vence me portent-elles plus à la louange que nombre de lieux de culte laborieusement conçus dans un esprit fort pastoral ?

La force de telles de ces œuvres, la faiblesse de telles autres, ne sont-elles pas l'indice de ce que l'art authentique vient de plus loin que l'idée ? En amont des idéologies et des conceptions du monde, la création naît d'une interrogation fondamentale, d'un doute sur le réel, à partir duquel seul peut jaillir une vision renouvelée où le sensible, non encore subordonné au concept, se déploie en toute liberté et dans sa vérité. La lumière y est d'abord lumière, un mur y est d'abord un mur ; l'ombre, la verticalité, la couleur, y sont appréhendées comme pour la première fois, et non d'emblée comme des symboles ou des illustrations.

Entre croyants, nombre de propos, d'œuvres ou de gestes vont trop vite ou trop directement à l'idée, supposant l'accord sur la doctrine et semblant faire l'économie des lents cheminements comme des patientes maturations de la sensibilité. Le terrain est déjà balisé de définitions, de dogmes et de valeurs. La marche à l'étoile paraîtrait incongrue. La parole s'adresse plus à l'intellect qu'au désir. L'expression de la foi relève presque exclusivement de l'ordre du discours. A l'école de la modernité, comprise comme exigence de rationalité, la recherche est surtout orientée vers le débat, l'analyse, la critique. La rencontre avec la culture contemporaine est d'abord dialogue avec les sciences humaines et la philosophie. La confrontation a surtout lieu sur le plan du savoir et de l'action. L'engagement dans la création artistique et la présence effective au monde de l'art demeurent exceptionnels, presque marginaux[2]. La liturgie elle-même est très cé-

---

2. Cf. André BOULER, « L'Abbé Morel et les peintres », **Etudes**, 3746, juin 1991, p. 801.

rébrale, discursive, volontaire. Le corps et les sens y occupent un minimum de place. L'art y tient lieu de décoration, d'accessoire ou, au mieux, d'auxiliaire. Les chants eux-mêmes y sont au service de paroles édifiantes...

Dans un tel contexte, ne sera que plus pressante la redécouverte de ce que l'expérience esthétique, dans son irréductibilité et dans son authenticité, peut apporter à la foi. En deçà du règne de la représentation ou des significations toutes prêtes, elle est invitation à revenir aux sources de notre présence au monde, au sentir, à la corporéité, à ce point secret en nous d'où peuvent jaillir nos capacités d'étonnement, de contemplation et d'ouverture au mystère.

Ruptures

Que l'on se place du point de vue du spectateur, ou plus nettement encore, du côté du créateur, l'expérience artistique est initialement rupture. Elle exige tout d'abord de rompre avec une attitude très répandue, voire dominante, dans notre culture, l'utilitarisme. A contre-courant du règne du « pourquoi faire ? », l'œuvre d'art ne sert à rien. Parente en cela du jeu, elle naît de l'affirmation gratuite de la vie. Dépense à fonds perdus, elle est fille de la passion plus que de la raison. Brisant le cercle de la satisfaction des besoins, elle manifeste que l'homme n'est pas défini seulement par le « souci d'être », mais sait aussi répondre à l'appel du désir... Contestation en acte de la primauté de l'efficacité et du rendement, elle ouvre une voie vers la contemplation, c'est-à-dire vers l'accueil et l'attente de ce qui n'a pas de prix et ne résulte pas de notre maîtrise du réel. Au-delà de la technique, du savoir-faire et des projets, l'œuvre est don et la beauté « grâce ». Renonçant à son geste ordinaire de prise et d'emprise, l'œil écoute, dans une attitude qui n'est pas très éloignée de la célébration.

La création artistique est aussi rupture avec le réalisme sommaire de celui qui croit déjà savoir ce qu'est le réel. Comme la réduction phénoménologique, la création artistique commence par un doute, une *époché*, mise entre parenthèses de tout savoir antérieur. Détachement de cette grille de signifiants à travers laquelle nous percevons les choses et qui fait écran à leur apparaître sensible, à leur mode d'être irré-

ductible. « *J'ai voulu peindre la virginité du monde* », disait Cézanne[3]. Le créateur séjourne auprès de l'origine de sa présence au réel. « *Le mot expérience est pour moi vide de sens,* dit Jean Le Moal. *Quand je commence une toile, je recommence tout* »[4]. Ce retour au commencement conduit à redécouvrir deux aspects du réel que l'accoutumance au demi-savoir ordinaire nous a fait oublier : sa donation sensible et son poids d'inconnu.

Contrairement à ce que laisserait croire une opinion superficielle, notre culture accorde peu de place au sensible. Elle nous en éloignerait plutôt. Nos perceptions du réel sont d'emblée orientées vers le concept, l'idée, le projet. Les valeurs dominantes sont liées à l'intellectualité. L'érotisme et quelques loisirs sont les ultimes refuges de la sensation. Michel Henry a bien analysé la dérive *objectiviste* de notre civilisation où la représentation prend le pas sur la présence[5]. Dans un tel contexte, l'art peut être l'occasion de redécouvrir le prix de l'*aisthèsis*, ou sensation. En son irréductibilité, celle-ci est plus qu'une excitation superficielle et périphérique. Elle n'est pas seulement un fait physiologique, mais un événement et même un acte. Derrière la sensation, en effet, se tient le sentir par lequel le sujet s'ouvre à la chose et, à travers elle, au « monde de la vie » (la *Lebenswelt* de Husserl). La sensation est rencontre. Notre tradition occidentale, intellectualiste, l'a trop souvent reléguée au second plan. Vie sensible et vie spirituelle y sont presque toujours opposées, la seconde étant confondue avec la vie intellectuelle (*spirituel, suprasensible, immatériel, rationnel* et *intellectuel* sont communément traités comme des synonymes). L'art peut être l'occasion de redécouvrir les mystérieuses affinités du sensible et du spirituel. La sensibilité touche au cœur de la subjectivité et nous ne sommes pas loin de penser, avec Michel Henry, que celle-ci en son plus intime soit affection. Entre Dieu lui-même et la matière, la relation est trop souvent pensée comme exclusivement antinomique, alors que, selon l'intuition de Marie-Dominique Chenu, « l'expansion amoureuse du Dieu créateur se porte

---

3. Cité par Henri MALDINEY, « L'esthétique des rythmes », in : **Regard, parole, espace,** L'Age d'Homme, 1973, p. 150.
4. **Jean Le Moal, 20 ans de peinture,** catalogue de l'exposition ELAC, Lyon 1990.
5. Cf. **La Barbarie,** Grasset, 1987, p. 16.

jusqu'aux extrémités de l'être, là où il est au plus bas de sa densité, dans ce que nous appelons la matière »[6].

Purifiant son regard des faux savoirs, l'artiste parvient aussi et d'abord au seuil du non-savoir. Innombrables seraient les témoignages d'artistes qui ont commencé par la perte des repères habituels, le risque de l'errance et la recherche, comme à tâtons, d'une voie vers l'œuvre. *Nescivi*, je n'ai plus rien su... Le rapprochement avec la nuit des mystiques n'a rien, ici, de saugrenu. Jean Bazaine lui-même place en liminaire de son magnifique ouvrage *Exercice de la peinture* le propos de Jean de la Croix : *« Surtout il faut passer au non-savoir : car en ce chemin, laisser son chemin, c'est entrer en chemin »*[7]. Tout le texte témoigne de cette dépossession consentie et de ce que Jean de la Croix appellerait les « purifications passives », à travers lesquelles naît l'œuvre. *« Mais que faire, que devenir lorsque s'offre à nous la vaste et profonde nudité d'un monde dont la hiérarchie, la structure et la pesanteur ne sont pas, une fois pour toutes, déterminées, mais à chaque seconde bouleversées, remises en question. (...) Pourquoi fallait-il que ces lieux, ces visages qu'il croyait connaître, qu'il avait, enfin, de sûrs moyens de posséder, semblent chaque jour plus insolites, hors de portée. Et que les couches successives des apparences se détachent de lui peu à peu, comme autant de peaux mortes »*[8].

Passages

S'il ne se confond pas avec l'itinéraire de la foi, le chemin de l'artiste a maintes analogies avec celui-ci. Acceptation du non-savoir, passage par le vide, dénuement, désappropriation de soi, consentement à un *« je ne sais quoi que l'on vient d'aventure à trouver »*[9]. Une série de confidences de Bram Van Velde en témoignent excellemment :

> *« Le grand risque, c'est la fabrication. Ne jamais forcer les choses. On ne peut qu'attendre.*
> *Peindre, c'est m'approcher du rien, du vide.*

---

6. M.D. CHENU, **Théologie de la matière**, Cerf, 1967, coll. Foi Vivante, 59, p. 12.
7. **Op. cit.**, p. 7, (**Montée du Carmel**, II, 4, Desclée de Brouwer, 1967, p. 131).
8. Jean BAZAINE, **Op. cit.**, pp. 22-23.
9. Jean de la Croix, **Glose « A lo divino »**, id., IX, p. 930.

La plupart poursuivent une possession. Ils ne savent pas que la possession est impossible.
Quelque chose cherche à naître. Mais je ne sais pas ce que c'est. Je ne pars jamais d'un savoir. Il n'y a pas de savoir possible. Le vrai n'est pas un savoir.
Le plus difficile, c'est de ne rien faire.
C'est l'inconnu qui doit surgir, lui seul »[10].

Pour Bram Van Velde, cet inconnu n'est pas nommable. Le croyant aurait parfois hâte de le nommer, mais il apprendra de l'artiste la patience et l'humilité des lentes révélations. En regard de l'authenticité et de l'honnêteté de tels itinéraires, le discours confessionnel paraît parfois préconçu, s'imaginant, par le secours des mots, être en possession du terme ultime. Un univers trop plein, saturé de sens, auquel pourra faire défaut l'expérience du vide, de la nuit ou du vertige. Créateur est celui qui ose affronter le Rien, le « *vide actif* » cher à la pensée taoïste, dont ne témoignent pas seulement l'art chinois, mais les œuvres, par exemple, de nos plus grands paysagistes où le réel se tient comme suspendu dans l'Ouvert.

« *Toute la volonté du peintre doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix, les préjugés, oublier, faire silence, être un écho parfait* »[11]. L'analogie entre une telle ascèse et l'avancée mystique vers la purification de la foi est frappante. Cela, bien sûr, doit être dit sans confusion entre les deux domaines. La foi est l'entrée dans une aventure spirituelle spécifique, en référence à une Ecriture et une Histoire déterminées. L'inspiration artistique peut servir des orientations existentielles fort variables, un univers parfois trouble ou complaisant. De par la séduction de la beauté, l'art peut donner lieu à l'idolâtrie. Mais plus un artiste est grand, plus il va jusqu'au bout de sa quête et plus, se détachant de ses penchants particuliers, il tend vers l'universel, se faisant le serviteur d'une vérité qui le dépasse, où il rejoint les plus grands maîtres spirituels. Il expérimente la pauvreté, l'humilité, la puissance de l'esprit se déployant dans la faiblesse[12]. Il ne faudrait

---

10. Charles JULIET, **Rencontres avec Bram Van Velde**, Fata Morgana, 1978, pp. 27, 32, 44, 50, 59, 85.

11. Cézanne, cité par Emile BERNARD, **Entretiens avec Cézanne**, publiés par P.M. Dorian, Macula, 1978, p. 38.

12. « *Je ne peux vivre que ma faiblesse. Cette faiblesse est ma seule force* », Bram Van Velde, **Op. cit.**, p. 29.

certes pas trop vite qualifier de divine l'inspiration à laquelle est docile l'artiste. Mais l'analogie entre l'accueil de la grâce et l'écoute de la Muse ou du génie est parfois étonnante. *« Elles m'ont été données »*, disait Georges Braque de ses dernières toiles[13].

Certaines œuvres laissent même deviner une véritable « passion », perceptible comme telle ou dans son dépassement. *« Pour peindre une rose comme cela, il faut avoir beaucoup souffert »*, disait Cézanne devant une œuvre du Tintoret[14]. Tendu vers la vérité et la justesse de l'expression du réel dont il veut se faire l'intermédiaire – et que Cézanne nommait sa « Terre Promise » –, le peintre doit élaguer, renoncer, rejeter, se laisser lui-même émonder pour donner le jour à un être neuf, venu de plus loin que lui. Si, selon l'expression d'André Gence, *« la peinture, c'est l'émergence de la nouveauté »*[15], une telle émergence est nécessairement douloureuse. Il faut mourir à l'ancien pour que naisse le nouveau.

Gloire

Une des analogies les plus nettes entre l'inspiration artistique et l'inspiration que nous qualifierons de théologale est son aspiration à l'incarnation. Ceci apparaît déjà dans l'importance du *rythme* en tout art. Respiration, alternance de souffle, le rythme est à l'articulation de la vie corporelle, psychique et spirituelle. Entre inspiration et respiration, grande est l'affinité. Comment se fait-il, demande Michel de Certeau, que « la parole n'apparaisse spirituelle que lorsqu'on y entend les battements variables, les fièvres vocales ou les syncopes verbales par lesquelles elle devient corps ? »[16]. Dans les arts plastiques, l'affinité se traduit autrement. La couleur devient vie ; la lumière n'est pas seulement moyen d'éclairage, mais elle-même fin et valeur ; les formes

---

13. Cité par Jean Bazaine, **Op. cit.**, p. 100.
14. Cité par Henri PERRUCHOT, **Vie de Paul Cézanne**, Livre de Poche, 1956, p. 422. A rapprocher du propos de Van Gogh sur Rembrandt : *« Pour peindre comme ça, il faut être mort plusieurs fois »*.
15. Prêtre, peintre, né à Marseille en 1918. Entretien paru dans **La Croix**, le 10 octobre 1978.
16. Entretien paru dans **Le Monde**, le 19 janvier 1986.

s'animent et sont dynamiques, comme si en elles se livrait l'ébauche d'une corporéité universelle. « *J'ai voulu marier les courbures de femmes et les épaules des collines* », écrivait Cézanne[17]. Le corps devient paysage et le paysage devient corps. Tout se passe comme si l'art tendait vers la reconnaissance et la célébration de la gloire des corps.

Aux prises avec l'humble matière délaissée par les intellectuels, travailleur manuel, l'artiste transforme et transfigure la matière. Sous ses mains et sur sa toile, comme dans *Le bœuf écorché* de Rembrandt, la peinture devient chair et la chair devient lumière, matière et lumière retrouvant leur commune origine. Par la médiation de l'artiste, la matière charnelle devient lieu d'affleurement de la vie de l'esprit, d'une « *épiphanie* ». De Rembrandt à Rouault, du Titien à Matisse, du Greco à Giacometti, les grands peintres, sculpteurs ou dessinateurs parviennent à exprimer le mystère du corps à même sa phénoménalité. La fragilité d'un visage de jeune fille selon Vermeer, le jaillissement vertical des silhouettes de Giacometti, l'abîme d'un regard de Rouault, sont autant d'aspects de la présence corporelle par lesquels se manifeste et devient visible cet invisible parfois appelé âme. Dans une culture où les représentations objectivistes du corps tendent à être dominantes, l'art est une bonne école pour redécouvrir la dimension spirituelle du corps ou charnelle de l'esprit. La lumière qui ruisselle sur le corps de la *Bethsabée au bain* de Rembrandt donne à celui-ci une présence et un rayonnement tels, qu'il ne saurait être perçu comme objet seulement, mais devient tout entier visage.

Aux confins du visible et de l'invisible, l'art peut être compris comme quête de la révélation d'un visage à travers le réel. « *Peindre*, dit encore Bram Van Velde, *c'est chercher le visage de ce qui n'a pas de visage* »[18]. A travers les choses de la terre, dans l'ouverture du ciel, dans l'achèvement de l'Etre, entrevoir la lumière d'un regard qui nous précède et ne saurait être objectivé. Car comme, depuis Chrétien de Troyes et Baudelaire, nombre de poètes l'ont pressenti et affirmé, « *la beauté nous regarde* ». Nous sommes devant elle comme sous un regard. La quête de l'artiste va alors dans le sens de l'inspiration chré-

---

17. Cité par Henri MALDINEY, *« Forme et art informel »*, **Op. cit.**, p. 102.
18. **Op. cit.**, p. 22.

tienne lorsqu'elle perçoit dans le visage humain, sinon explicitement l'image de Dieu, du moins la clé du réel... et de toute beauté.

Il y a certes plusieurs manières d'appréhender la beauté d'un visage, comme il y a plusieurs degrés de beauté. Beauté formelle purement plastique, grâce sensible de l'expression, rayonnement de la présence ou encore révélation d'une grandeur mystérieuse à travers même la misère, le dénuement, voire la déchéance. Plus le regard est spirituel, plus il franchit ces degrés, jusqu'au dernier. Il devient alors capable de reconnaître la gloire secrète qui rayonne du visage *« sans aimable apparence »* (Isaïe 53,2), tel Georges Rouault discernant à travers le visage difforme et douloureux de clowns les traits de la Sainte Face.

L'art peut être compris comme une pédagogie du regard, comme l'étonnement jamais épuisé et toujours à renouveler devant le mystère du visage. Mystère à l'ébauche dans toute réalité et culminant, pour le croyant, dans la révélation de celui du Premier Né de toute créature. Le chemin de l'art est en quelque sorte celui de l'expérimentation humaine de la vérité du propos de Paul, selon lequel *« la création en attente aspire à la révélation des fils de Dieu »* (Romains 8,19). S'indique ici une voie de réflexion sur la dimension eschatologique de l'art, qui est finalement promesse. « Promesse de bonheur », disait Stendhal, et l'on pourrait ajouter : promesse d'unité, de gloire, de réconciliation.

Mais la promesse n'est qu'une promesse. Symbolique, elle évoque, elle figure, mais elle ne réalise pas. Elle fait naître et croître le désir, plus qu'elle ne donne réellement. C'est en cela que résident à la fois la grandeur et les limites de l'art. L'œuvre reste une chose. L'idolâtrie consisterait précisément à la traiter comme une personne. *« Elles ont une bouche et ne parlent pas, elles ont des yeux et ne voient pas, elles ont des oreilles et n'entendent pas, elles ont un nez et ne sentent pas »*, dit des idoles le psaume 115. Rien ne peut remplacer le face à face réel avec autrui et le passage par l'éthique. Irrécusable est le lien entre la foi et cette dernière.

Bien que l'art ne puisse pas tenir lieu de religion et que la religion ne puisse se limiter à une esthétique, la quête de l'artiste et la foi du croyant peuvent mutuellement s'enrichir en découvrant ou redécouvrant leurs chemins communs. La foi est quête et la quête est guidée par une foi. L'une et l'autre sont tendues vers un renouvellement du

regard et une transfiguration des apparences. Malgré la séparation entre art et religion repérable depuis deux siècles environ, une fécondation réciproque peut encore avoir lieu, comme en témoignent ces grands moments de l'art du XXe siècle que sont les œuvres de Rouault ou Manessier. Après avoir entrevu ce que l'expérience, ou plutôt l'épreuve, de la création artistique peut apporter à la foi, il y aurait lieu d'approfondir ce que la foi peut apporter à l'art. La nuit de la foi n'est pas seulement passage par le vide ; elle est passion et compassion, aux lueurs pascales. Une certaine tonalité de la joie, un certain goût de la vie que nous dirons « eucharistique », la flamme d'une fondamentale espérance, fruits de la rencontre avec l'Amour incarné, façonnent ce que l'on peut bien appeler une « sensibilité chrétienne ». Une telle sensibilité ne trouvera-t-elle pas une expression plastique ? La lumière, l'ardeur et la paix qui rayonnent d'œuvres comme celles de Jean Le Moal et de quelques autres donnent à le penser. Mais de telles œuvres sont encore trop rares.

Xavier LACROIX

Georges LAURIS

Le poète, chevalier de l'Indemne

Un poète parle du poète ; et de l'artiste : méditation sur cette transcendance qu'ouvre la douleur. Le Verbe, en son « encharnellement », manifeste en l'homme le sacré, présence de l'invisible transcendance. Le poète, l'artiste, participent de cette mission, disant ce sacré que Heidegger nomme l'Indemne. Ils font voir le Mystère, et d'abord en la douleur, comme sur la sainte Face. L'art est aussi farouchement lié à la liberté, il va contre le destin : la cathédrale, édifice envahi par le sens, en témoigne. Dans ces temps qui sont à la fois épilogue d'une civilisation et possible renaissance, l'artiste reste là ; pour hâter l'aurore...

« L'obscurité de sa tendresse, son entente avec l'inespéré, noblesse lourde qui suffit au poète »
René Char

« LA philosophie approfondira le problème de l'amour ». Cette affirmation de Ravaisson conduit non seulement au cœur de la métaphysique, mais de l'inexploré. Elle désigne la tâche d'une sagesse existentielle authentique qui prendrait en compte tous les paramètres de la subjectivité. Une telle philosophie ouvrirait sur les arcanes secrètes du plus haut savoir : le mysticisme, seule connaissance transcendant l'abstraction.

L'encharnellement du Verbe

Elle approfondirait en même temps le problème de l'art. Le philosophe futur, formé à l'école de Kierkegaard et de Malraux, s'avancera en compagnie du mystique et du poète. Aussi éloigné de Hegel que des structuralistes. Il ne s'agit pas d'un retour au religieux, mais d'une modification du regard, d'une ouverture vers le Surmonde ou le Surréel, d'une familiarité avec le Mystère, d'une saisie plus poétique de la transcendance. Bergson avait montré la voie en proposant une philosophie ouverte sur le mysticisme, considéré comme fait humain majeur, d'une densité éthique tout à fait exceptionnelle. Il proposait une connaissance concrète, a-logique, de l'ordre de l'amour. Pour lui, le mysticisme, outre sa valeur révélante – car les mystiques témoignent –, manifestait, de manière expérimentale, à la fois le projet humain et sa capacité proprement divine ; parce que Dieu est Subjectivité, il est accessible et nous accomplit dans notre vœu d'infini et dans notre désir constituant. Ce qu'exprime la thèse thomiste du « désir de *voir* Dieu ».

L'un des plus brillants élèves de Bergson, Jacques Maritain, a élaboré une théorie de la connaissance poétique, dans la plus pure tradition aristotélicienne et thomiste. Mais l'on sent bien que cette recherche est inspirée par les créateurs de son temps. Le « paysan de la Garonne » s'est toujours entouré d'artistes : Léon Bloy, Georges Rouault, Jean Cocteau, Péguy. Ces contacts nous ont valu des textes pénétrants sur l'intuition créatrice et les états frontières de la connaissance, notamment le Surréalisme et l'inévitable échec de ce « Bateau Ivre » frété par André Breton. Ces limites indépassables – ces frontières – qui affectent le régime humain du savoir, se trouvent justifiées dans une étude fondamentale consacrée à la subjectivité, le *Petit traité de l'existence et de l'existant*. Le philosophe démontre l'incapacité, pour la connaissance objective, de se saisir du *sujet*, objet et souci prioritaire pour la conscience. Il existe cependant une connaissance par connaturalité ; disons : une forme horizontale de mysticisme. Bref, nous sommes condamnés à l'amour.

Heidegger, enfin, rassemble le philosophe et le poète, mais pour distinguer leurs fonctions respectives et complémentaires. « Le penseur *dit* l'être, le poète *dit* le sacré ». Cette petite phrase eût dû inquiéter les théologiens, lesquels choisissent, normalement, le camp des dialecticiens, non celui des troubadours. Attendons que la prophétie de

Ravaisson s'étende au domaine théologique. Nous saurons alors que *Dieu est Amour*, et le Verbe, Prince de l'amour courtois. S'obligeant, par sentiment chevaleresque, à la plus périlleuse aventure : *l'encharnellement*. Le mot, on le sait, est de Péguy.

Le poète dit le *sacré*. Acceptons cette proposition. A condition, toutefois, de ne pas réduire ce concept à nos catégories ou imageries religieuses stéréotypées. Le sacré dépasse le territoire du Temple et le geste du Grand Prêtre. Sur ce point l'évangile évite soigneusement l'écueil et l'amalgame : le Verbe dit le sacré par sa seule présence, parfois de manière violente – Jésus se saisit du fouet et non du goupillon –, parfois en désarmant d'un mot – et d'un silence – l'hypocrisie et la haine. Ainsi, la scène de la femme surprise en délit d'adultère : il a suffi d'un mot pour que les pierres tombent des mains, que la haine lâche prise. Ce moment de silence intransgressible, voilà l'espace du sacré.

Le sacré fait partie des « données immédiates de la conscience ». Parce que celle-ci se sent clôturée de toutes parts, notamment par cette apocalypse qu'est la mort. Qu'ajoute le *sacré* à *l'être* ? Précisément, une modalité propre à l'esprit, lequel est créateur de *valeur* et de *sens*. En cela même, poète. L'homme est, par nature, un animal religieux. En d'autres termes, le sacré dévoile et traduit un rapport de transcendance. Heidegger nomme *Indemne* cette catégorie, lui donnant ainsi visage éthique. Ce concept connote à la fois l'inviolabilité, l'impénétrabilité et l'innocence. Le sacré est d'ordre irrationnel. Comme le sont l'existence ou la religion. Ajoutons une allusion de courtoisie, au sens médiéval du terme. Dans le lexique de Cocteau, nous utiliserions les termes d'invisibilité et d'élégance. Paradoxe du sacré : l'invisible est rendu manifeste ; visible et présent. Il est signifié. Le geste du sacré chrétien, c'est le sacrement : rattacher, jusqu'à les identifier, le Verbe et le pain.

La douleur et la beauté

Nous voici donc à la fois dans l'ordre du religieux et de l'art. Au niveau de la conscience et de la sensibilité ardente. La connaissance poétique bénéficie d'un statut spécifique : on peut parler de révélation. L'être se dit, se dévoile, se déclare. Il est, de soi, intelligible. Autre, toutefois, pour le savant ou le philosophe, autre pour le poète. Ici la

vérité ne se résoud pas dans l'évidence rationnelle, mais dans l'œuvre et l'émotion qui lui est attachée. L'œuvre exprime la révolte ou l'aquiescement. Elle vient au monde comme une vérité pure, n'ayant de rapport qu'à la Douleur et la Beauté. Tout ce que l'on peut dire de l'art, c'est qu'il n'est pas de l'ordre du discours. Il faut parler de dévoilement, d'épiphanie. Ainsi l'art a-t-il accès au Mystère. C'est bien la déité douloureuse qui transparaît à travers les Christ de Rouault, de Germaine Richier. Ou sous les traits du « Dévôt Christ » de Perpignan. Appelons *réité* ce qui est atteint et montré dans le chef d'œuvre. Montré, non démontré.

La vérité de l'art, c'est encore son langage apophatique : ces mêmes icônes – ces Faces d'homme tuméfiées – lèvent, au départ, toute ambiguïté. Loin de nous égarer, elles clament par leur seule transparence : « Nous ne sommes pas des idoles ! ». Miracle de l'art : l'alliance du Verbe et du bois ou de l'argile. Sans mélange (en grec : *métaxu*).

L'Indemne est patrie, Terre Promise. En termes de théologie chrétienne – la seule à justifier toutes les audaces du créateur –, l'art sacré a un caractère messianique. Parce que le poète, comme le prophète, est un inspiré, un voyant. Sa connaissance s'apparente à la grâce. Elle est existentielle et efficace, non de l'ordre du discours. Clairvoyance, épanchement. Le messianisme a un rapport au statut du langage : le Messie ajoute au Verbe un état lyrique, une convivialité, une cordialité, mais aussi une couleur, des sonorités. Davantage : grâce au Verbe crucifié en Jésus-Christ, c'est l'effroi, l'angoisse, la maladie mortelle qui s'engouffrent au cœur même de l'Impassible. Bref, tout ce que nous mettons sous le terme biblique de *chair* va se substituer à l'antique *gloire de Yahvé* conçue à la fois comme fulgurance et comme voile de la déité.

Le poète de la Nouvelle Alliance sait que les cieux sont ouverts, mais aussi le flanc du Logos crucifié. Il admet que son Dieu peut saigner et se livrer à la mort. Il ne serait pas scandalisé de voir le Christ à la table misérable des « mangeurs de pommes de terre » de Van Gogh. Il brasse le Mystère, oblige la déité à s'exprimer – et non à s'expliquer – devant nous. Telle est même sa vocation : avoir regard au Fils de l'Homme réalisé en Multitude. Il suffit de donner à Michel-Ange une poignée d'argile ou un bloc de marbre, pour qu'il fasse

apparaître la sainte Face de l'esclave, imbibée d'une infinie lassitude. Ce mot de marbre, ce sanglot de granit, c'est peut-être le dernier mot de la Création : le visage, enfin capté par un créateur chrétien, de l'implacable *Eimarméné* grecque, cette terrible loi divine aux noms ombreux : Moïra, Fatalité, Nécessité.

L'artiste participe au privilège du Logos, à savoir le désenchantement, le désensorcellement de la nature humaine. Il évacue le plus pernicieux des faux dieux : l'Abstraction, l'anti-Sujet. Bref : l'Anté-Christ. Jésus évitera soigneusement le piège du discours. L'évangile le range – en nous rapportant ses paraboles – dans la catégorie des poètes, non des dialecticiens. Le terme même de Dieu – incurablement abstrait, dès lors que nous tentons de le substituer à un ensemble d'attributs connectés en vertu d'une nécessité logique – se trouve, au départ, dans l'évangile, évacué. Jésus dit : « Mon Père et votre Père ». Il se saisit, pour évoquer le Royaume, d'un oiseau, d'une poignée de levain ou de sel, d'une perle, d'un champ de blé, d'un festin. Il suffit du pinceau de Braque, de Van Gogh, de Rembrandt, de Léonard de Vinci, pour que les analphabètes voient le Mystère.

Seuls les évangiles garantiront au Verbe sa liberté. Dès les lettres de Paul, la théologie se substitue aux paraboles. L'apôtre qui fustige les sages semble s'oublier dans l'épitre aux Romains. Un fossé insondable sépare la parabole de l'enfant prodigue de Luc et la théorie de la prédestination. Comment, dans ce climat d'épouvante et de terreur, reconnaître le divin Sermon sur la Montagne ? Seule l'Apocalypse retrouvera-t-elle l'inspiration vaste et colorée d'un Isaïe, d'un Jérémie, d'un Ezéchiel !

La sainte Face et les égouts de la création

Nous revoici dans le champ de la prophétie. « Il convient que la poésie soit inséparable du prévisible, non encore formulé ». Cette fois, c'est la victoire sur le temps – et donc sur la mort – qu'il faut évoquer. Toujours cette grâce messianique, liée au destin du Verbe domicilié dans l'Histoire et pas seulement dans l'Absolu. Poème inspiré, la prophétie est Verbe en attente, nuée porteuse et annonciatrice de pluie fécondante. A la manière amoureuse des vierges sages, elle attend l'Epoux. Le sombre et inquiétant oracle dit du « Serviteur souffrant » en Isaïe (ch. 53) – qui couve comme un orage – éclatera soudain en

plein prétoire, un lieu où nul ne l'attendait : chacun sait que la vérité ne fréquente pas les tribunaux. Et voici que la prophétie entre en force. Comme si le chant tragique – *Actus tragicus* – déchirait furieusement le Visage, anéantissait la Face du Fils de l'Homme, nous condamnant tous à l'aphasie totale. Comme si, soudain, nous étions condamnés au silence des damnés. Car « il est descendu aux enfers » dès cette heure de la chute, dans ce mystère de l'anéantissement. A travers la *sale gueule*, nous reconnaissons et adorons la *Sainte Face*.

Après coup, on est stupéfait, à la lecture du poème. On s'interroge sur la prescience du Voyant. Elle est là, cette « vérité dans une âme et dans un corps » : Rimbaud est exaucé.

J'imagine, fondus ensemble, Rembrandt, Dürer, Rouault, Cimabue, face à ce modèle sublime éjecté de son trône et gisant là, dans les égouts de la Création. Car il s'agit bien d'un tableau : « Nous l'avons vu sans pouvoir lui donner un nom tant il était mutilé, défiguré. Méconnaissable, tel un surgeon, un ver de terre... ». Nous sommes là au cœur de l'acte poétique majeur : le Verbe passé en condition d'esclave et se livrant à la re-con-naissance du croyant. Qui donc pourrait bien chercher Dieu dans ces latrines, sinon le poète ? Disons : Baudelaire, Nerval, Dostoïevski, Penderecki, Bach, Villon, Zurbaran, Bernard Buffet.

On ne saurait argumenter sur les décisions de Dieu sans tomber dans l'anthropomorphisme. L'apôtre Jean indique l'amour comme motif de la Passion. C'est incontestablement la vraie motivation. A condition toutefois de ne pas occulter son caractère irrationnel. Mais Jésus qui, selon le mot de Guéhenno, « savait l'homme », choisissait par là-même son Visage – sa propre icône – et dévoilait « ce qui était caché depuis le commencement ». L'art, du même coup, devenait un évangile qui devait sans cesse gagner des énergies nouvelles et se déployer dans le temps. Telle station devant le tympan de Conques ou de Moissac, tel choral de Bach, telle madone romane ou telle icône russe, m'ont amené plus loin que tel exposé théologique ou tel exercice d'exégèse. Quand débutait le professeur, l'artiste était déjà là. Lui avait su déchirer le rideau du temple.

L'art contre le destin

L'art est intrinsèquement, farouchement lié à la liberté. Il déteste les magistères, secoue les jougs, récuse les tutelles. Pour moi, c'est la musique de Mozart qui symbolise parfaitement cette ivresse de liberté. Du même coup, l'art a un rapport avec la Douleur. Car, comme disaient les Stoïciens, « c'est pour la peine que l'homme a le plus de capacité ». Parce qu'elle fut le berceau et la patrie des artistes, la Grèce confirme ces intuitions reformulées par Malraux : l'art comme anti-Destin.

L'une des aperceptions pré-chrétiennes les plus fortes, c'est la nécessité désespérée d'un salut. Désespérée, parce que le ciel grec est lourd et implacable. Les Tragiques grecs hurlent, non à la mort, mais à la délivrance. D'où le sublime pathétique d'Eschyle. On comprend que, à la faveur de cette plaie ouverte au flanc de la Grèce, le christianisme ait pénétré, puisant à cette source même des énergies. Car elle est grecque la théorie du Logos. Grecque, la longue méditation de Socrate sur l'immortalité. Platon préparait déjà Jean l'apôtre. Antigone qui se savait née pour l'amour attendait Marie Madeleine. Corinthe était mystiquement fiancée à Paul de Tarse.

Le Mystère chrétien confirme, en la sublimant, la théorie esthétique de Malraux : l'art comme anti-Destin. L'artiste inconnu de Lascaux ou d'Altamira se vengeait de l'auroch en le clouant, à l'aide de son arme mystique, à la paroi rocheuse. Dans le Crucifié, c'est le Mal qui est capturé et muselé selon le rituel sacré de l'Apocalypse. Qui donc eût osé aller aussi loin ? Qui donc eût projeté ainsi un rendez-vous entre l'Immortel et la Mort ? La métaphysique est ici en déroute. Le Sage grec est réduit au silence. Dans la caverne platonicienne, nulle réminiscence : aucune trace de « mort de Dieu » dans le ciel des Idées.

Seul l'artiste – comme jadis le Grand Prêtre dans le Temple – est admis dans le secret. Cette vérité incroyable, insoutenable, elle est là, dans une sorte d'évidence obscure, pour lui. Cette vérité obstinée, invincible, doit traverser ses sens, perforer sa propre nuit, lui arracher le geste qui va la mettre au monde, lui donner l'existence du vent, de l'orage, du cyprès, du champ de froment, mais aussi de l'innocence, de la détresse. Des abysses et du haut lieu. Le prophète n'a pas triché : « Ils verront en Celui qu'ils ont transpercé ». Entendez : alors seule-

ment leurs yeux se dessilleront, en eux s'écoulera une nappe de lumière, celle même des verrières de Chartres. C'est seulement après la ratonnade qu'apparaîtra la Sainte Face de Dieu. Dans le même temps s'abolit le vieux visage de Yahvé. La Gloire antique se résorbe dans un voile de douleur.

« *Quantum potes, tantum aude* ! ». C'est Frère Thomas d'Aquin, poète, qui réclame au chrétien d'aller au bout de l'audace. La témérité se trouve justifiée par l'insolence divine. Le risque chrétien est fondé sur un geste fou dont Dieu a eu l'initiative : en quelque sorte, un débordement. Penser Dieu avec les ressources de l'esprit et du cœur, mais aussi de l'imagination créatrice. Braver le risque d'idolâtrie. Oser aller au bout de l'Homme, dénicher en quelque sorte le « Dieu caché » des Prophètes, seul Jésus tenait en mains ce fabuleux pouvoir. En Lui, il brise les idoles et délivre à jamais le visage d'un Dieu captif tout ensemble de la conscience archaïque, du Temple et du calendrier sacré. Finalement, c'est un préfet poltron qui va, un instant et à son insu, devenir prophète d'opérette : « Voici l'Homme, voici Dieu ». Il fallait ce geste de Polyeucte pour affranchir l'âme du croyant. Moïse avait ainsi brisé les Tables de la Loi pour inscrire les *Dix Paroles* dans les cœurs. Jésus accomplit non seulement la Loi, mais aussi la Prophétie. Tel est le régime de la grâce : la liberté comme Terre Promise.

Des catacombes aux cathédrales

Revenons à l'expression plastique. Le coup d'état du christianisme, c'est, d'après Malraux, la cathédrale gothique. On peut aisément souscrire à cette belle intuition. Retenons seulement que cette architecture élancée, aérienne, lumineuse, défie, en quelque sorte, l'instinct religieux. *Natura curvata* : la nature est accroupie, selon le vieil adage médiéval. La conscience archaïque rapproche le croyant de l'homme des bois. En somme, en dehors de la grâce, il n'existe qu'une espèce de primitifs affrontés au numineux, très impur dans ses formes archaïques. La divinité, de soi, déclenche la peur, aussi la maintient-on dans la pénombre. La foi chrétienne dissipe cette terreur panique, abandonne les catacombes et les voûtes, pour lancer le Mystère dans le ciel, quitte à ce qu'il fonde au soleil. La cathédrale gothique a gagné le pari. Geste artistique d'une audace extrême, tant

du point de vue architectural qu'au niveau de la théologie impliquée. Car il est une théologie des cathédrales, avant celle du baroque : déjà foisonnante, chaleureuse, joyeuse. Epique, lyrique. Comme si, tout à coup, le Buisson du Sinaï lui-même éclatait et se transfigurait, embrasant les verrières. Le vaste rêve messianique roulant à la manière d'un char de feu ou d'une colonne solaire, s'immobilise et se dresse, devient édifice flamboyant. Le Verbe, ici, brûle comme une torchère. Sans jamais se consumer. Le feu qui hantait Prométhée est, de lui-même, descendu de l'âtre céleste. La déité et la corporéité fusionnent dans le Fils de l'Homme, clef de voûte de la Création. Dieu enfin devient citoyen de notre propre Royaume. Devient pensable, intelligible. A hauteur de notre imaginaire ébloui. Paul Claudel a dû définir ce mot monumental qu'est ce chef-d'œuvre médiéval :

> « La cathédrale n'est qu'un immense appareil à écouter et à répondre, un prisme dans un rayon, une disposition d'échos, une minutieuse analyse et comme une digestion intérieure par la couleur et par le relief de l'éternel message ».
>
> ...« Et le *sens* a envahi tout l'édifice ».

L'intelligibilité – propriété de l'être – est aussi le propre de l'art. Dans ce monde moderne où le Non-sens a instauré sa dictature, où nombre de pseudo-poètes sévissent comme usurpateurs, la Poésie authentique – dont Rachel, la mère éplorée de la Bible, est le poignant symbole – élève sa plainte. Elle pleure, la malheureuse, et refuse toute consolation. En cela aussi, la Poésie rejoint le Messie : elle veille, elle pleure, elle agonise, au jardin mystique des Oliviers. La douleur d'un Baudelaire, d'un Beethoven, d'un Dostoïevski, nous éclaire et nous rassure : il fallait que la Parole subisse l'humiliation – qu'elle fût étouffée dans le rite de la mort des impies – pour libérer cette vérité qui est en l'Homme et qui attendait de venir au monde.

Le rapport direct, immédiat, à la Beauté occulte l'une des fonctions de l'art tout autant essentielle : rendre ce monde intelligible, révéler l'être. « Et le *sens* a envahi tout l'édifice... ». Jamais la monstruosité de l'absurde ne m'est apparue aussi évidente et obscène que dans telle ou telle œuvre plastique ou picturale. Jamais, par contre, ce monde ne m'a paru aussi clair et transparent qu'à l'écoute d'une sonate de Mozart, d'un choral de Bach, ou du verbe silencieux d'une Vierge romane. Il suffit du violoneux de Chagall, perché sur le toit, pour que ce radeau de la Méduse qu'est une ville moderne, se mé-

tamorphose en voilier. Un coup d'archet, et la brise du soir s'est levée, embaumée d'étoiles.

« Le printemps ne nous oubliera pas »

Nous aurons besoin d'une pléiade d'artistes si nous voulons éviter le naufrage et affronter les turbulences d'un monde culturellement ravagé. Nous étions, il est vrai, adossés aux ruines, qu'il s'agisse des sagesses ou des religions. Le « Précis de décomposition » de Cioran indique l'état des lieux. Nous sommes, provisoirement, condamnés aux catacombes culturelles. Après Frère Rabelais, moine hors pair doublé d'un bouffon génial, c'est Samuel Beckett qui ironise en confiant le messianisme à deux clochards. Lesquels épuisent les dernières cartouches du langage. Tandis que, de son côté, Pénélope raccomode ses bouts de mémoire : « Oh ! les beaux jours ! ».

L'acharnement à démembrer le langage – sous prétexte de lui donner un statut scientifique –, la chasse satanique au *sens*, qu'il s'agisse de poésie ou de musique, caractérisent le désarroi moderne. Besoin furieux de néantisation, d'un retour au chaos primitif. Peut-être faut-il interpréter cette passion comme un retour à l'innocence ? Je partage l'intuition de Georges Steiner : nous sommes à l'épilogue d'une civilisation.

Dans le même temps, et à l'écoute de l'histoire, j'éprouve un sentiment contraire. J'accorderai, cette fois, à Albert Camus, qu'il faut parier la Renaissance. La mort, dans son acception analogique, est toujours, en somme, un corollaire de la vie. Le mystère chrétien ose l'incorporer à Dieu même. Les civilisations ne sont pas seulement mortelles : elles témoignent d'un processus de mutation et de croissance. L'effondrement d'un certain savoir est salutaire. Il fallait en découdre avec les théodicées trop raisonnables, avec les concordismes faciles et malhonnêtes. L'art, une fois encore, nous découvre sa vertu prophétique : dans sa prodigalité d'expression, dans son intarissable génie d'invention, il nous persuade, après trente siècles de tourments, d'une infinie capacité de renouvellement de la part des créateurs.

A l'exemple de Josué, le prophète-stratège, lequel tenait le soleil à bout de bras pour gagner la guerre, l'artiste maintient ouverte la conscience et l'interrogation fondamentale qui la constitue. Le che-

valier de l'Indemne ne saurait éteindre en lui les questions brûlantes : car le Buisson Ardent est au dedans de nous. Ainsi entre-t-il dans la grande veille messianique, au cœur et au dessus de la Cité. Pour hâter l'aurore. Pour rappeler que, selon la promesse de Pablo Neruda, « le printemps ne nous oubliera pas ».

Ainsi l'aède rejoint-il le prophète dans sa tâche d'éveilleur. Chargé de maintenir à bout de bras le fardeau si léger de l'espérance. Non pas à la manière fallacieuse des utopistes et des magiciens, mais plutôt du démiurge antique ou du Dieu de Babel qui frappe les *in-sensés*. Le chevalier de l'Indemne a un rôle ingrat : il est chargé de fustiger les faux-prophètes qui distillent la drogue et entretiennent le mauvais sommeil. Une notation de Saint-John-Perse :

> « Au poète indivis d'attester parmi nous la double vocation de l'homme. Et c'est hausser devant l'esprit un miroir plus sensible à ses chances spirituelles. C'est évoquer dans le siècle même une condition plus digne de l'homme originel. C'est associer enfin plus hardiment l'âme collective à la circulation de l'énergie spirituelle dans le monde... Face à l'énergie nucléaire, la lampe d'argile du poète suffira-t-elle à son propos ?
>
> – Oui, si d'argile se souvient l'homme.
>
> Et c'est assez, pour le poète, d'être la mauvaise conscience de son temps. »

Cette référence à une humanité d'origine, au jardin d'innocence, au moment à la fois mythique et métaphysique où cet univers, conçu en sept jours, vient au monde, constitue l'une des obsessions du poète. Obsession, obstination de la foi poétique, résumée par ces deux théorèmes :

> « Le fond des choses est blanc » (Ritzos).
>
> « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » (Mallarmé).

Comment ne pas ajouter la découverte d'un maudit, couché comme les blés sous l'orage et harcelé par une horde de corbeaux furieux échappés de l'asile, percevant – malgré l'oreille amputée – l'ultime confidence :

> « Il n'est de début qu'en Dieu ».

Georges LAURIS

Pierre-François de BETHUNE

Wabi, ou l'art zen

D'abord, le sabi *: c'est la capacité d'objets ou de matières de s'ennoblir dans l'altération par le temps. Le* wabi*, cette autre sensibilité esthétique et spirituelle du Japon, en est proche. Il ouvre vers la joie, chemin de transformation intérieure dans le silence, la pauvreté et la vacuité. Dans la peinture, c'est la partie non peinte qui est la plus suggestive ; dans la préparation du thé, c'est la communion indicible qui se noue dans l'absolu et la simplicité. L'art laisse ainsi transparaître la beauté du réel, celle de la pierre, du bois et des fleurs, celle des couleurs et de l'espace, celle des choses banales qui s'y révèlent. Les chrétiens, eux, ont beaucoup à entendre ici, pour élaborer une théologie du silence, qui accepte son impuissance à cerner le mystère.*

DANS la riche tradition artistique japonaise, toutes les tendances sont représentées, des plus austères aux plus expansives. L'étude de ces diverses tendances est très instructive pour l'Occident aujourd'hui, non seulement à cause des formes – pensons aux estampes qui ont inspiré les impressionistes –, mais surtout à cause de l'esprit qui les a suscitées. Je veux étudier ici le *wabi*, un mouvement artistique et philosophique où s'exprime au mieux l'esprit du zen.

Le *wabi* est le point d'aboutissement de la tendance à la sobriété. On pourrait le définir comme *« la célébration d'une joie indicible reçue dans l'acceptation de la pauvreté »*. La tendance opposée est également très présente dans l'art japonais et elle est mieux connue en Occident. C'est le goût pour le raffinement et le faste, pour le chatoiement des couleurs et la richesse des nuances, tels qu'ils apparaissent dans la grande statuaire bouddhique, les estampes, les laques, les paravents, etc. Je ne veux pas déprécier cet aspect de la culture japonaise, mais je crois que le pôle *wabi* mérite d'être mieux connu, car il représente une alternative vraiment originale à la tendance au faste et, bien que moins apparent, il reste toujours présent, comme le cœur de l'esthétique japonaise. Les œuvres qui ont négligé ce souci de simplicité ne sont que de merveilleuses « japonaiseries », extrêmement raffinées et d'une surprenante virtuosité, mais assez faibles en définitive.

C'est avec quelque hésitation que j'aborde cette étude de la sensibilité esthétique au Japon, car celle-ci est d'une telle subtilité et d'une telle fluidité qu'il est difficile d'en saisir toute la profondeur sans une longue fréquentation des œuvres d'art et surtout des personnes. Un vrai connaisseur trouvera certainement beaucoup d'approximations et même des erreurs dans ce que je dirai par la suite. Je me risque néanmoins à parler parce que le sujet est vraiment trop peu connu.

Le sabi, ou le noble vieillissement

Pour nous introduire concrètement dans cet univers des sensibilités esthétiques japonaises et du *wabi* en particulier, il me semble que l'étude du *sabi* est une bonne approche. Généralement associé au *wabi*, le *sabi* se rapporte souvent aux objets. Il est donc plus facile de saisir ce qu'il évoque en considérant quelques objets réputés typiquement *sabi*, comme, par exemple, un outil poli par un long usage respectueux, les vieilles sandales d'un moine pèlerin, une statue antique qui a souffert des intempéries, mais aussi un vieux rocher moussu dans un jardin ou un arbre centenaire foudroyé, mutilé, et qui a finalement retrouvé une nouvelle harmonie. Ce qui rend ces objets *sabi* est la patine, la rouille, l'altération par le temps. Ils ont acquis par là une certaine maturation et une dimension historique ; ils ont désormais une personnalité et certains reçoivent même un nom.

Il faut remarquer que l'altération par le temps dont il est ici question n'est pas n'importe laquelle : de tels objets sont *usés*, mais pas pour autant *dégradés.* Tout au contraire, avec l'épreuve du temps ils ont acquis une plus grande valeur. Et cela implique qu'ils aient eu au départ une réelle valeur, la capacité de bien mûrir. Un bon vin gagne en vieillissant ; une poutre massive reste belle après de nombreuses années. Par contre, une planche de « triplex » ou une table en « formica » ne peuvent que se dégrader. Ainsi, le *sabi* est le témoignage de la qualité « intérieure » de la matière. Toutes les matières ne subissent pas aussi heureusement le test de l'usage. Ce qui est trop élaboré et « synthétique » (tant les matériaux que les situations) résiste mal à l'usure du temps ; par contre, ce qui est simple et originel mûrit bien. Un vase en bronze ou le chêne dans le jardin embellissent avec le temps, mais une voiture ne gagne pas à devenir très *sabi* !

Notons au passage cette totale prise en compte de la matière, de sa texture, de son grain et de son évolution, si caractéristique de l'Extrême-Orient. Ce n'est cependant pas une appréciation épidermique, mais une recherche de la beauté intérieure qui transparaît, la vraie nature qui se révèle.

On voit en conclusion que le *sabi* révèle déjà toute une vision du monde. Il manifeste un certain rapport à la réalité quotidienne, caractérisé par le respect et par le goût pour la simplicité. Il n'est cependant pas un système universel. On ne peut reprocher à une pêche et encore moins à une fleur de n'avoir qu'un temps ! Mais ceux qui aiment le *sabi*, là où il est possible, témoignent par là d'une option pour une certaine noblesse qui est la capacité d'accueillir sans déchéance l'altération, la contradiction, la précarité ou le vieillissement. Ils veulent résolument accepter l'impermanence et l'aléatoire de l'existence, non pas comme un destin cruel, mais bien comme un appel à une maturation et même, paradoxalement, à un renouvellement intérieur. Et cette attitude est significative pour un choix de vie et un choix de société.

Cette petite description du *sabi* nous a introduits dans l'univers esthétique et spirituel du Japon, et déjà au seuil du *wabi.*

I

La révolution du wabi

Il faut situer ce mouvement dans son contexte historique, car il apparaît en profonde continuité avec la mentalité japonaise traditionnelle, mais aussi en réaction contre certaines tendances des époques précédentes. Au cours des époques Heian (794-1192) et Kamakura (1192-1336), les Japonais avaient élaboré un univers esthétique caractérisé par la recherche passionnée de la beauté fragile. Les réalisations artistiques de cette période, tant en littérature qu'en architecture et en sculpture, sont justement célèbres et mériteraient toute une étude pour elles-mêmes.

Mais, au cours des époques Muromachi (1336-1548) et Momoyama (1568-1603), on a vu se développer une réaction très délibérée contre cette esthétique. C'est aussi l'époque où la culture japonaise a trouvé sa forme la plus achevée, en intégrant précisément toutes les composantes de la mentalité japonaise. Ce furent des siècles de remise en question, de fermentation intense et de créativité remarquable, qui aboutirent à la création d'arts nouveaux, typiquement japonais, comme le théâtre *no*, la voie du thé (*cha no yu*) ou la poésie *haïku*.

Quelques grandes figures dominent cette période, chez lesquelles le bouddhisme Mahayana, et notamment zen, exerce son influence la plus conséquente sur l'âme japonaise. L'évolution dont il sera question s'est faite au creuset de leur longue vie, non pas tellement par une réflexion intense, mais par des conversions successives.

Zéami et la fleur essentielle

Le créateur du théâtre *no*, Zéami Motokiyo (1363-1443), est un précurseur. Il n'emploie pas encore le mot *wabi*. Il parle de *yugen*, la beauté cachée, et *hana*, la fleur.

Au cours de sa jeunesse l'acteur Zéami, que tous admiraient, s'efforçait de produire en toutes circonstances la plus belle floraison. Il estimait qu'il fallait vivre pour ces sommets qui éclairent et expliquent tout.

Devenu vieux et fané, il a découvert une fleur plus essentielle, plus intérieure et plus unique. Il ne s'en tenait plus aux canons extérieurs de la beauté et découvrait que c'est même en leur absence que se révèle la beauté cachée. C'est en acceptant cette absence, cette vacuité, qu'on libère la créativité. Aussi, dans la peinture de paysages au lavis, est-ce la partie non-peinte (*yohaku*) qui est la plus importante. Au théâtre, le membre qui ne bouge pas est plus essentiel que celui qui fait un geste. Les acteurs principaux sont masqués. C'est du silence que tout procède.

Ikkyu et la désolation amoureuse

L'évolution du sentiment esthétique commencée à l'époque Heian atteint son aboutissement avec Ikkyu Shojun (1394-1481). D'autres Maîtres comme le peintre Sesshu Toyo (1420-1506), le Maître de thé Sen no Rikyu (1521-1591) ou le poète Basho (1644-1694), en tireront toutes les conséquences pour leurs voies respectives, mais on peut dire que leur intuition remonte à Ikkyu. Ce moine anticonformiste, héritier de la noble tradition du *Ch'an* chinois, calligraphe et poète typiquement japonais, a exercé une grande influence sur tous les arts. Je déborderai donc un peu dans le temps pour illustrer son intuition du *wabi*.

Le mot *wabi* existait depuis longtemps. Il y avait même un *kanji* (caractère d'écriture sino-japonaise) pour l'exprimer. Dans la poésie Heian il signifiait « la désolation amoureuse qui pénètre le cœur », une expérience d'échec, une situation intériorisée d'impasse. En reprenant ce mot les Maîtres du *wabi* entendaient signifier que cette expérience est bien basée sur une situation objective de manque – mais désormais comme exorcisée, retournée : c'est là qu'on peut, qu'on doit, trouver la joie parfaite.

Le sens du wabi

Les Maîtres du *wabi* prennent délibérément le contrepied de l'esthétique classique. On pourrait caractériser leur option en quelques propositions :

• Au lieu de s'obstiner dans une tentative passionnée (et tragique) pour posséder la plénitude et la perfection, ils s'engagent dans

le chemin de l'abandon toujours plus total. « On ne peut voir la beauté des montagnes et des grottes, on ne peut apprécier le vent et la lune, que si on ne possède rien d'autre » (Ikkyu).

• Au lieu d'entretenir la nostalgie pour l'illimité, ils se contentent de l'insuffisant et même du caduc. Alors que les jardins Heian évoquaient des paysages sans frontières, les jardins zen sont limités par des murets – et l'espace qu'ils créent est d'une intensité sans pareille.

• Au lieu de privilégier des matériaux nobles, comme le bronze ou l'ivoire, ils choisissent des matériaux courants, comme la terre cuite ou le bambou. Ils préfèrent aussi la peinture monochrome.

• Au lieu de tendre au raffinement et à la finesse d'exécution, ils font confiance à la spontanéité, la réaction immédiate qui procède d'un cœur unifié, telle qu'une calligraphie peut l'exprimer ; ils font même confiance à l'aléatoire d'un « coup de feu » sur une poterie ou d'un défaut dans le bois.

• Au lieu de se complaire dans la tristesse de ne pouvoir atteindre un idéal absent, ils trouvent leur joie dans l'accueil de tout le présent. Alors toute réalité peut devenir la révélation de la Beauté Absolue :

Toute voix est voix du Bouddha
Toute forme est forme du Bouddha.

Il suffit de ne pas choisir, de ne pas faire l'amateur difficile, mais d'empoigner sans discrimination ce qui est donné, et tout peut devenir poésie :

Derrière un pot d'azalées
Une femme déchire
des morues séchées.

L'arracheur de navets
montre le chemin
avec un navet.

Le vieux calendrier
me remplit de gratitude
comme un sutra.

(Basho).

• Au lieu de s'attacher au *yang,* ils restent près du *yin*, comme l'exprime ce poème ancien qui était pour Rikyu la meilleure expression du wabi :

A ceux qui ne cherchent que les belles fleurs
j'offre une plus grande joie encore :
les premières pousses vertes en février
au village de montagne.

(Fujiwara Iyetaka, † 1237).

II

L'immense simplicité des choses

Les Maîtres du *wabi* ont poussé jusque là l'évolution du sentiment esthétique pour des raisons qui tiennent d'abord à la nature même de l'art au Japon. Il n'est pas qu'un divertissement, une manifestation du statut social ou l'expression d'une personnalité géniale, il est essentiellement un *do*, c'est-à-dire un chemin de transformation intérieure. L'œuvre d'art est un témoignage de l'éveil du cœur de l'artiste. Sa maîtrise artistique est, certes, importante, mais beaucoup plus décisive encore est l'expérience de l'Etre qu'il manifeste. C'est elle qui fait la valeur inestimable des calligraphies de Ikkyu et Hakuin (1685-1768) ou des peintures de Shubun (vers 1450) et Sesshu.

L'art et l'émergence du silence

Je crois qu'il faut dire un mot ici du *kensho* ou *satori* (illumination zen) pour mieux comprendre le sens ultime du *do.* On a heureusement conservé de nombreuses descriptions de l'illumination. La plupart des *koan* évoquent d'ailleurs la manière dont cet éveil s'est produit. Après de nombreuses années de travail spirituel, dans la patience et le silence, le *satori* survient à l'improviste, mais il est généralement occasionné par un événement extérieur : parole insolite du Maître, coup de bâton, son de la cloche ou toute autre expérience des sens, si minime soit-elle. Il faut, semble-t-il, un tel incident pour que se déclenche le processus du *satori.* Eh bien, l'art au Japon, entendu comme un *do,* veut être un tel détonateur. Il évoque, au moins de

façon symbolique, ce moment remarquable où l'on passe à un autre niveau de conscience. Un bon *haïku* provoque toujours une telle expérience, même petite, d'éveil :

Sur la mer obscure
le cri blême
d'un canard sauvage.
(Basho).

Pour remplir cette fonction, l'œuvre d'art doit être d'une qualité et plus précisément d'une simplicité extrême. Car il ne faut pas qu'elle capte l'attention du contemplateur ; elle n'est que l'humble agent d'une découverte de l'immense simplicité des choses, une voie qu'on parcourt et oublie. L'important n'est pas le cri blême du canard, mais l'immensité de la mer obscure qu'il permet de percevoir. Dans un paysage *sumi-e* de Sesshu, ce ne sont pas les traits de pinceau qui importent le plus, mais l'espace infini du paysage auquel ils permettent de prendre corps. C'est la partie non peinte qui est la plus suggestive. C'est la vacuité qui compte le plus. L'art zen est issu du silence et y conduit.

Le *wabi*, ou l'art zen, est précisément caractérisé par sa connaturalité avec le silence et la vacuité. Il n'est pas un pur silence – qui ne serait qu'insignifiance –, il est un son, un trait, un geste, le contraire donc du silence, mais un « contraire complice » si je puis ainsi m'exprimer, car il appelle et provoque l'émergence du silence.

On comprend maintenant pourquoi le *wabi* est toujours une expérience de pauvreté, la pauvreté reçue dans la vie quotidienne, quand on a renoncé à s'attacher à tout. C'est ainsi que vivait Basho, « pèlerin à la merci du vent, du premier venu, (et qui) a bu la coupe du *wabi* jusqu'à la lie ».

Ainsi donc, le *wabi* est vraiment l'art zen ; il est même l'art bouddhique par excellence. Aux époques précédentes, l'art japonais évoquait déjà les deux premières nobles vérités du bouddhisme : « tout est souffrance » ; « la souffrance provient du désir ». Mais le *wabi* va plus loin ; il évoque la troisième noble vérité : « il y a une issue », et donc aussi la quatrième, « le chemin juste ». Même si, paradoxalement, l'art *wabi* n'illustre qu'exceptionnellement des sujets bouddhiques, il est intrinsèquement plus conforme à l'esprit du Bouddha que toutes les autres innombrables réalisations de la culture bouddhique à travers l'Asie au cours des siècles.

Rikyu : le thé n'est rien

Déjà Ikkyu avait pris le *cha do* (la voie du thé) comme terrain d'expérimentation pour créer un art typiquement *wabi*. Nulle part ailleurs, semblait-il, que dans ce simple geste d'offrir une tasse de thé il pourrait réaliser l'adage zen de Linchi (en japonais, Rinzaï, † 867) : « La Voie : ton cœur ordinaire ». C'est dans les choses les plus ordinaires qu'on peut au mieux réaliser la Voie. Le *cha no yu* (eau chaude pour le thé) est aux antipodes de l'art-évasion : il est la manifestation du Beau dans la réalité la plus quotidienne, et finalement le *nirvana* dans le *samsara* (l'absolu dans le plus contingent) selon l'idéal du Mahayana. Un adage japonais résume tout cela : *Cha zen ichi mi* (le thé et le zen ont un même goût).

Aux XVe et XVIe siècles, une nouvelle aristocratie avait développé le *sarei* (la cérémonie du thé) en une fastueuse célébration où elle exhibait les objets les plus précieux pour agrémenter des rencontres mondaines. C'est surtout Rikyu qui a alors réagi, en particulier contre les manifestations de luxe tapageur de son seigneur Hideyoshi. En opposition au *shogun* qui s'était fait construire une chambre de thé entièrement dorée à la feuille, Rikyu a créé le *wabi-cha* (le thé *wabi*). Sa maison de thé « *Taï an* », qui existe toujours dans les environs de Kyoto, est une minuscule cabane en torchis de quatre mètres carrés, où il servait le thé avec des objets merveilleusement *sabi*.

Il y a élaboré tout un art de vivre, que je veux décrire ici parce qu'il constitue l'aboutissement de toute la recherche esthétique et spirituelle du *wabi*. Deux maximes de Rikyu résument bien cette voie :

> *« Le thé n'est rien, mais ceci : d'abord faire chauffer l'eau, ensuite mettre le thé, enfin vous le buvez proprement. C'est tout ce que vous devez savoir. »*
>
> *« Préparer le thé avec l'eau puisée des profondeurs du cœur dont le fond est insondable : voilà le vrai* cha no yu. »

« Rien », c'est-à-dire : ni objets précieux, ni gestuelle incantatoire, mais simplement le don qui vient d'un cœur purifié et serein. Les objets du *wabi cha* doivent rester discrets et ne pas attirer l'attention. Ils doivent créer un climat d'harmonie avec l'environnement, de respect et de pureté ingénue par leur qualité *sabi*.

Quant à la gestuelle, il est impossible de la codifier ou de la reproduire. Les livres qui traitent de la culture japonaise parviennent difficilement à en rendre compte. Ils décrivent la littérature, le théâtre, la peinture, les arts des sons et de l'espace, et ne peuvent que mentionner le *cha do*, car il n'est pas un art « tout fait » (*opus*), mais toujours « se faisant » (*operatio*), fluide évanescent. Quand on le réduit à un spectacle, comme on le fait souvent aujourd'hui, ceux qui y assistent ne perçoivent au mieux que la moitié, car il n'existe totalement que pour ceux qui y participent activement. A proprement parler, le *cha do* n'existe ni dans les objets, ni dans les gestes, mais uniquement dans la communion entre l'hôte et ses invités.

Les profondeurs du cœur

Pour que cette communion de cœur à cœur se réalise en toute vérité, les cœurs doivent être totalement sincères, dépouillés de tout attachement. L'apprentissage de cette voie, particulièrement long et éprouvant, se charge de ce dépouillement. Il faut renoncer à gagner quoi que ce soit, consentir à une grande pauvreté en « laissant tout pour vivre en plein cœur », selon l'expression du Sutra du Diamant. Et c'est le travail de toute une vie. Alors il suffit d'être intensément présent au *tanden* (ou au *hara*, le ventre) pour que les gestes justes viennent et expriment notre nature profonde, « les profondeurs du cœur ».

Il s'agit donc bel et bien d'un art, avec ses méthodes très précises, mises au point par Rikyu et transmises gestuellement par une tradition ininterrompue, mais il s'agit aussi d'une voie spirituelle typiquement zen, à toujours réinventer.

Le sens ultime de ce chemin est la sérénité, la paix et la joie. Dans le *wabi cha*, cette sérénité se trouve d'abord dans le contentement, au sens fort du mot : « Le but premier du thé est au fond l'acceptation de l'insuffisant » (Shin'ichi Hisamatsu).

Elle s'exprime aussi par la douceur qu'évoquait Dogen à son retour de Chine. Quand on lui demandait quelle était l'essence du zen qu'il avait ramenée de son long séjour initiatique, il répondait « *nyunan shin* » (la douceur du cœur).

Cette sérénité peut alors s'épanouir en pure joie. Peu avant de mourir, le Maître zen Suzuki Sochu m'écrivait pour me souhaiter une bonne année : « Ne cherche pas ailleurs : ici et maintenant tu as le Paradis » (« *just now Paradise* »). La joie parfaite nous est donnée avec l'acceptation totale de l'imparfait. Tel est le sens du *wabi cha.*

Une parfaite utopie, direz-vous. Peut-être. Il faut néanmoins reconnaître que les Maîtres de cette tradition ont eu le mérite de chercher concrètement à donner corps à cet idéal dans la plus simple rencontre. Quand l'invité est entré par la porte basse dans la petite chambre de thé, il a contemplé la calligraphie déroulée à son intention et la fleur de saison dans le *tokonoma*, puis il s'est assis à sa place sur le *tatami.* Entre alors le maître de thé ; il prépare en silence une tasse de thé fumant, il la pose devant son invité et celui-ci le boit calmement. Tous deux vivent alors une expérience de communion qui dépasse la rencontre interpersonnelle, car leur rencontre se noue dans l'Absolu qu'évoque le *tokonoma.* Ils réalisent qu'« une telle rencontre récapitule toute une vie » (*ichi go ichi ye*).

Chomei, un célèbre écrivain de l'époque Kamakura, faisait des réflexions désabusées dans sa cabane de moine : les oiseaux volent insouciants, libres comme l'air, dans leur élément ; les poissons eux aussi nagent si calmement dans l'étang, heureux « comme des poissons dans l'eau » ; seul l'homme semble à jamais exilé de son élément. Rikyu reprenait les mêmes images, mais concluait différemment en constatant qu'autour du foyer l'hôte et son invité peuvent vivre au moins quelques instants de plénitude dans l'accueil mutuel : la petite chambre de thé évoque alors très bien le véritable « élément » de l'homme.

III

Le wabi et nous

Ces quelques descriptions auront bien fait comprendre, je l'espère, que le *wabi* n'est pas qu'une sensibilité esthétique subtile et paradoxale, élaborée dans un lointain pays à une époque révolue. Il a une valeur universelle. Nous devons recueillir soigneusement le témoignage de cette quête esthétique, car on a rarement tenté de façon

aussi consciente et conséquente de conjuguer l'esthétique et le spirituel et d'y associer toute la vie. A notre époque de crise généralisée, ce témoignage peut encore inspirer la recherche artistique, la vie quotidienne et même la pratique de la religion.

L'art et la beauté du réel

La fréquentation du *wabi* et du *sabi* peut opportunément rappeler aux artistes que l'art ne doit pas être pour eux une façon de se dire, mais bien de laisser transparaître la beauté intrinsèque du réel. Ne s'agit-il pas surtout de mettre en pleine valeur la pierre, le bois, la couleur, les sons et l'espace, comme on révèle toute la beauté des fleurs dans un *ikebana* (littéralement : fleurs vivantes) ? Si cette collaboration avec la matière, la nature, est réalisée avec un cœur pur et éveillé, elle donne un écho de la beauté qui nous dépasse tous infiniment.

Dans notre vie quotidienne, nous sommes toujours plus exposés à la tentation de puissance. La civilisation de consommation exige en effet beaucoup d'exploitation de la nature et des hommes, et elle aboutit souvent au dégoût. Il est donc plus nécessaire que jamais de proclamer que le renoncement à l'accumulation des biens et l'expérience d'un certain manque n'est pas triste. La sobriété ne doit pas être associée à une atmosphère de récession, de pénuric et de dépression. Les choses simples, les réalités ordinaires de la vie, ne sont pas « banales » quand on les aborde avec l'esprit *wabi*. Je définirais même volontiers le *wabi* comme l'art de sauver les choses ordinaires de la banalité en y révélant une merveilleuse simplicité et une secrète joie. En effet, la vraie joie n'est pas le résultat de la possession ; au contraire, elle est donnée à ceux qui accueillent avec bienveillance toute la réalité, avec ses limites et ses grâces. Mais je voudrais surtout tirer encore quelques conclusions au sujet du *wabi* et de la pratique chrétienne.

Le dénuement chrétien

N'est-il pas émouvant pour des disciples du Christ des Béatitudes de rencontrer ces témoins qui établissent leur vie spirituelle sur l'amour et la pauvreté ? L'expérience du *wabi* est certes issue d'intuitions bouddhiques généralement irréductibles aux inspirations évangéliques,

et cependant nous ne pouvons pas nier que le monde du *wabi* rappelle parfois étrangement le climat évangélique.

La tradition chrétienne rapporte de nombreuses expériences analogues de « joie parfaite » reçue dans le dénuement total, la bienveillance universelle et l'amour des ennemis. Mais ces récits des Pères du Désert ou des Fioretti restent assez marginaux dans la spiritualité plus récente. On trouve également toute une tradition de théologie « *apophatique* » qui souligne l'importance de l'inconnaissance dans l'expérience de Dieu : elle n'a pas souvent trouvé une grande place dans l'enseignement de l'Eglise. Elle a toujours été admise, à cause de la grande autorité de ceux qui, comme Denys l'Aréopagite, Thomas d'Aquin ou Jean de la Croix, la proposaient, mais l'accueil est généralement resté assez réticent.

C'est que, il faut le reconnaître, la théologie de la religion des Béatitudes n'est traditionnellement pas très *wabi* ! La sobriété n'est pas sa principale caractéristique. Elle s'efforce bien plutôt d'expliquer le plus possible et de laisser le moins possible de vides dans sa réflexion sur les mystères. Elle veut avoir réponse à toutes les questions de l'homme sur Dieu et sur lui-même, sur la Révélation et sur la conduite chrétienne.

Or, je crois que ce souci de combler toutes les questions ne devrait pas être trop unilatéral. Car la préoccupation exclusive de dire le plus possible laisse finalement l'homme sur sa faim, si je puis ainsi m'exprimer paradoxalement : une autre faim que celle de la compréhension logique reste inassouvie.

Les chrétiens ne seront, bien sûr, *jamais assez* engagés à la suite du Christ, mais il ne faudrait pas pour cela que les théologiens prétendent n'avoir *jamais assez* dit sur Dieu. Nous constatons aujourd'hui qu'une certaine inflation verbale et une surenchère pieuse aboutissent souvent à des contradictions, quand on bute contre le mystère de la souffrance ou d'autres situations insolites. Il y a des cas où seul le silence est juste.

L'impuissance à cerner le mystère

Je ne nie pas que la théologie soit par définition une « parole » sur Dieu. Seulement, pour être vitale, la parole humaine – et plus

encore la Parole de Dieu – doit toujours être associée au silence. Nous avons déjà beaucoup développé la *théologie de la parole.* Il faudrait encore élaborer une *théologie du silence.* Alors seulement on aboutira à une bonne *théologie du dialogue* avec Dieu et avec les hommes, puisque le dialogue est fait de parole et de silence – non seulement au niveau phénoménologique, mais au niveau de l'être où la parole procède du silence et où le silence procède de la parole.

Je rêve d'une théologie qui accepte sa pauvreté et reconnaisse sans amertume son impuissance à cerner le mystère ; une théologie priante qui aime sortir vaincue de son combat avec l'Ange et qui se réjouisse sans réticence de ce que Dieu est plus grand. Et je ne crois pas que ce soit là uniquement un rêve. L'écoute de ce que l'Esprit dit, par l'intermédiaire de tant de situations ou de rencontres nouvelles, permettra certainement à l'Eglise d'encore évoluer dans sa réflexion et sa mise en œuvre de l'Evangile. Oui, des expériences spirituelles, développées dans d'autres religions, telles que le *wabi* du bouddhisme, l'*ahimsa* (non-violence) de l'hindouisme ou l'*ujamaa* (famille) de la religion traditionnelle d'Afrique, peuvent aujourd'hui contribuer au renouvellement de la fidélité des chrétiens au message évangélique[1].

Pierre-François de BETHUNE

---

1. Cet article reprend, dans une version allégée, un texte publié en supplément à **Voies de l'Orient**, 37, octobre 1990 (69, rue du Midi, B 1000 Bruxelles).

Janet Martin SOSKICE

Voir la vérité
Peinture et théologie

La peinture joue, pour dire le mystère chrétien, un rôle que le discours théologique ne pourra jamais tenir : c'est que, au cœur de la foi, se tient l'Incarnation. Le Verbe de Dieu s'est fait chair visible, il peut donc être figuré en Jésus Christ. L'Annonciation, où s'inaugure ce mystère, est un thème favori des primitifs italiens, qui partagent aussi avec les peintres d'icônes la passion de représenter la Vierge à l'Enfant. Une telle peinture peut être vraiment théologique, si elle entend explicitement représenter, c'est-à-dire rendre à nouveau présent, ce qui est invisible. Sinon, on s'en tient au domaine de l'illustration biblique sans profondeur. Or, une nature morte de Cézanne a plus de sens pour nous conduire vers le mystère qu'une pieuse image de Jésus.

LE bon emploi du terme *vérité* par les théologiens et les philosophes pose un problème de nos jours. Preuve en est que, dans nombre de disciplines universitaires, on préfère, pour diverses raisons, employer des mots moins prétentieux. A la place de *vérité*, nous dirons *adéquation, cohérence, élégance, exactitude, logique, signification.* En revanche, dans le langage chrétien habituel, nous parlons volontiers, sans que cela fasse de difficulté, de la *vérité* d'une

parabole, d'un proverbe, d'une métaphore. Nous allons même jusqu'à parler de *voir la vérité*. Ces emplois ordinaires du terme *vérité* et de ses dérivés ne sont-ils que de grossières naïvetés, ou bien ont-ils quelque chose à nous dire sur la façon dont les théologiens envisagent la vérité ? J'aimerais ouvrir ici ce débat en discutant l'expression *« voir la vérité »*. Car il se pourrait que ces tournures de langage un peu frustes nous facilitent l'approche des vérités et de la Vérité, nous frayant un chemin à la fois très ouvert et pourtant orthodoxe.

Ceux qui ont vu Jésus

Voir la vérité est une expression courante, mais je voudrais montrer qu'elle peut revêtir une grande ambiguïté dans l'usage qu'en font les chrétiens. Ainsi peut-on conférer à *voir* un sens dérivé, si bien que *voir la vérité* équivaudrait à « saisir l'enjeu » ou « comprendre ». Mais nous pouvons aussi bien prêter à *voir* ou à *être vu* leur sens premier, proprement physique, si bien que, lorsque des chrétiens affirment *avoir vu la vérité*, ils affirment tenir la foi des premiers disciples de Jésus qui ont vu de leurs propres yeux la Vérité en Jésus, Dieu incarné. Le Nouveau Testament, de fait, parle de *voir la vérité* dans les deux sens, physique et, disons, spirituel :

> « Ce qui était dès le commencement, ce que nous avons entendu, ce que nous avons vu de nos yeux, ce que nous avons contemplé et que nos mains ont touché du Verbe de vie – car la vie s'est manifestée et nous l'avons vue... » (1 Jn 1,1-2).

Etre aveugle et voir, ce sont des thèmes courants du Nouveau Testament, tant au sens physique que spirituel. Les guérisons miraculeuses opérées par Jésus sur des aveugles font, telles des paraboles, pressentir le don de la foi clairvoyante à ceux qui suivent le Seigneur. L'une et l'autre vision sont une grâce – la vue physique étant une « grâce ordinaire » – et les deux manières d'être aveugle sont une menace constante. Parfois, la cécité spirituelle nous rend aveugles à la réalité physique. C'est cela qui semble s'être passé à Emmaüs :

> « Quand il se fut mis à table avec eux, il prit du pain, prononça la bénédiction, le rompit et le leur donna. Alors leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent (...) Et ils se dirent l'un à l'autre : Notre cœur ne brûlait-il pas en nous, tandis qu'il nous parlait en chemin et nous ouvrait les Ecritures ? » (Lc 24,30-32).

Quelque chose de comparable se produit dans le récit de la résurrection de Lazare. Dans le groupe qui observe le phénomène de la résurrection, certains en viennent à croire en Jésus, tandis que d'autres, témoins du même événement étrange, s'en vont dénoncer Jésus aux Pharisiens. Le seul fait d'*observer* ne suffit pas. Car si, selon le récit, croyants et sceptiques observent le même phénomène de résurrection, encore faut-il, pour *voir* en vérité ce qui est arrivé, *voir*, avec Marthe, que Jésus est le Christ. Et Jésus dit à Marthe : « Ne t'ai-je pas dit que, si tu crois, tu *verras* la gloire de Dieu ? » (Jn 11,40).

« L'œil doit remercier la lumière »

Ce qui se présente à notre vue est immédiat : c'est là, donné, cela s'impose à nous, mais cela peut aussi requérir que nous y portions notre attention. Bien voir exige du temps et des efforts. C'est aussi vrai de la vision dans laquelle s'implique le peintre : une attention soutenue, active et non passive. Voir, voir de ses yeux, c'est en tout cas une bonne analogie avec la perception d'une vérité dans la foi : humblement, mais de façon sûre. Voir quelque chose, que ce soit une pomme ou une intuition, c'est saisir, sans pour autant forcément comprendre. Car ce que nous voyons possède sa propre réalité : c'est là, quoi que nous en ayons. Il y a toujours plus à voir, une autre perspective selon laquelle percevoir, et pourtant le fait de voir le clocher du village sous différentes perspectives ne diminue en rien la réalité de sa présence, pas plus que le fait de disposer de quatre évangiles ne discrédite le récit de cette vie que chacun d'eux relate.

L'acte de voir a une immédiateté pour nous. Même si, intellectuellement, la vue peut nous apparaître comme un sens parmi d'autres – le toucher, l'odorat, l'ouïe –, voir est tellement spécifique que nous ne pouvons nous empêcher de penser que cela nous donne le monde en sa vérité. Même de loin, nous pouvons voir la pluie scintiller sur tel caillou du chemin, les reflets de telle feuille là-bas, la courbe d'une branche tranchant sur un ciel noir. Ce que nous embrassons d'un seul regard dépasse infiniment ce que nous pouvons imaginer ou concevoir. Face à de telles richesses, nos mots défaillent. Nous nous sentons, et nous sommes, directement reliés au monde, nous sommes du monde : oui, en ce sens, la vision nous donne le monde. Mais, à la réflexion, il serait plus juste de dire que c'est le monde qui nous donne la vision, puisque c'est la lumière du monde qui appelle cette réaction de notre

organisme. Une telle remarque se réfère autant à la théorie de l'évolution qu'à la métaphysique. Du fait de l'existence de la lumière, nos organes développent des dispositions photosensibles. D'une manière plus romantique, Goethe, dans son *Esquisse d'une théorie des couleurs*, exprime la même idée :

> « L'œil doit remercier la lumière par laquelle il existe. A partir des organes indifférents des animaux, la lumière se suscite un organe qui est à son image, et l'œil se forme à la lumière pour la lumière ; ainsi la lumière du dedans va-t-elle à la rencontre de la lumière du dehors ».

Voir l'invisible

Les chrétiens disent encore autre chose de Dieu : Dieu n'est pas seulement Vérité, Il est Lumière. C'est Lui qui suscite et aussi qui rend possible notre vision. Il convient donc qu'étant Lumière et Vérité, Dieu se rende visible sous la forme d'un être humain :

> « Et le Verbe fut chair, et il a habité parmi nous, et nous avons vu sa gloire, cette gloire que, Fils unique plein de grâce et de *vérité*, il tient du Père » (Jn 1,14).

Ainsi, dans l'Incarnation, Dieu se rend-il visible et le visible devient-il le lieu de rencontre avec le divin. Voilà la doctrine fondamentale pour les théologiens, qui ne sont équipés pour la dire que du grossier bagage des mots de notre langage ; c'est aussi, comme je me propose de le montrer, la doctrine centrale de la féconde tradition de l'art chrétien. On pourrait même se risquer à affirmer que la doctrine de l'Incarnation constitue la toile de fond de l'art occidental, tant sacré que profane.

L'importance de cette doctrine pour la peinture m'a frappée la première fois dans le contexte un peu spécial de la *Tertia Pars* de la Somme Théologique. Au sujet de la Vierge Marie, l'une des questions que pose saint Thomas (IIIa, q. 30, art. 3) est celle-ci : L'ange annonciateur devait-il apparaître à la Vierge de façon corporelle ? Et il commence ainsi ses objections :

> « Il semble que non. Selon S. Augustin, « la vision intellectuelle est plus noble que la vision corporelle », et surtout elle convient davantage pour un ange, car, par une vision intellectuelle, on voit l'ange dans sa substance, tandis que, dans une vision corporelle, on le voit sous une forme

corporelle d'emprunt. Il semble donc que l'ange de l'Annonciation est apparu à la Vierge Marie dans une vision intellectuelle ».

Vient ensuite la réponse :

« L'ange annonciateur apparut à la Mère de Dieu de façon corporelle. Cela convenait (...) quant au contenu de son message. Il venait en effet annoncer l'Incarnation du Dieu invisible. Aussi est-il approprié, pour dévoiler ce fait, qu'une créature invisible assume pour apparaître une forme visible »[1].

De quelques Annonciations

Dès lors, il n'est guère étonnant que l'Annonciation ait été un thème aussi cher aux premiers peintres d'Occident : elle est le manifeste de l'art représentatif. Le Verbe s'est fait chair visible, le visible assume la divinité.

Dans certaines Annonciations des primitifs italiens, comme celle de Simone Martini (de 1333 environ, aux Offices à Florence), on voit les paroles elles-mêmes former un flot doré de la bouche de l'ange jusqu'à l'oreille de Marie[2]. Je ne crois pas qu'il s'agisse là d'un simple moyen pédagogique à l'égard de gens peu instruits : quel profit en tireraient-ils, à moins de savoir lire, et de lire le latin, puisque c'est en cette langue que l'ange s'exprime ? Il s'agit bien plutôt, dans l'esprit du peintre, de la représentation délibérée d'une vérité religieuse. La Parole va devenir chair ; les paroles partent des lèvres de l'ange pour rejoindre celle qui sera porteuse de cette Parole. Ici nous pouvons

---

1. Le traducteur de l'édition dominicaine de la Somme en anglais ajoute en note : « Voilà un exemple frappant de la thèse favorite de Marshall McLuhan sur la communication : le médium, c'est le message... » !

2. Initialement, cette étude se présentait comme une conférence accompagnée de diapositives. En l'absence de ces illustrations, signalons au lecteur que les « Annonciations » et les « Vierges à l'Enfant » discutées ici sont reproduites dans : Bruce BERNARD, **The Queen of Heaven**, London, Macdonald Orbis, 1987 (avec une introduction de Peter LEVI et des notes de Christopher LLOYD). Mon commentaire du contenu symbolique de ces tableaux s'inspire beaucoup de LLOYD. Mais en fait, les traits que je décris se retrouveraient dans presque toute sélection d'icônes et de peintures occidentales de ces thèmes entre le XIV[e] et le XVI[e] siècles : fonds d'or, loggias fleuries de lis, paroles qui traversent la toile jusqu'à celle qui va porter la Parole...

vraiment *voir* les paroles faites chair, se déployant dans l'incandescence dorée de l'espace.

Dans l'Annonciation de Fra Angelico (des années 1440, au Prado à Madrid), la Vierge siège sur un trône tout simple dans une loggia ouverte. A sa gauche, le jardin d'Eden, d'où un ange est en train de chasser Adam et Eve. Le soleil brille au-dessus du jardin et, dans ce soleil, on distingue la main ouverte de Dieu. De cette main du Père, le long d'un rayon de lumière, une colombe descend jusqu'au cœur de la Vierge. Ainsi, dans la partie gauche du tableau, le vieil Adam et sa compagne sont chassés de l'Eden, tandis que, à droite, le nouvel Adam est engendré dans un pavillon du Quattrocento. Alors qu'un récit serait contraint de présenter ces scènes l'une après l'autre – d'abord la Chute, ensuite l'Incarnation –, le tableau, de par sa nature même, montre ces « événements » dans un éternel présent.

La transition entre l'ordre ancien et le nouveau est figurée par l'Annonciation de Van Eyck (de 1420 environ, au Metropolitan de New York). A gauche, un jardin à l'abandon, dont le mur tombe en ruines. A droite, Marie, dans la porte ouverte d'un vaste édifice qui ressemble à une église. Le déclin, à gauche, c'est la vie sous la Loi ancienne, qui sera bientôt remplacée par la Loi nouvelle en Christ. Un ange montre du doigt une colombe survolant la tête de la Vierge. Plus haut, dans l'arc qui surplombe la porte, une niche est destinée au Christ, clef de voûte, littéralement et en métaphore, du don nouveau qu'est l'Eglise.

En fait, chacun de ces tableaux contient beaucoup plus de détails que l'on ne saurait dire dans un article comme celui-ci. Dans la peinture, tout est donné simultanément, mais rien ne s'impose.

L'observateur peut à loisir, selon son propre rythme, passer de gauche à droite ou de bas en haut, pour noter ce qu'il discerne. Les détails de ces tableaux, à la fois visuels et symboliques, manifestent la réalité de ce qui advient au moment de l'Annonciation. Le poète anglais Peter Levi fait remarquer à propos de ces œuvres : « Je m'étonne de ce que, pour autant que je sache, aucun poème, en anglais tout au moins, ne peut être comparé à ces peintures. Les poèmes latins du Moyen Age, tout comme ces poésies bien connues en vieil anglais que l'on chante à Noël, sont pleins de fraîcheur et d'émotion, mais ils sont bien loin d'approcher l'intensité du mystère qui se déploie dans

les images peintes »[3]. Si par ailleurs, comme je le pense, ces représentations primitives de Marie sont des reflets dans la peinture de ce que signifie la visibilité de la Parole, il n'est nullement surprenant que les paroles ne viennent qu'en second lieu ; « le médium, c'est le message. »

Il est important de souligner l'intention réaliste de telles œuvres. Leur style n'a évidemment rien de naturaliste : voit-on souvent des paroles visibles franchir l'espace jusqu'aux oreilles des gens ? des colombes descendre le long des rayons de soleil ? Les jeunes juives du premier siècle se tenaient-elles assises dans des pavillons Renaissance parmi des vases de lis ? Ne croyons pas les peintres naïfs au point de penser que tel était le cas : pour eux, la réalité avait assurément un tout autre visage : la Parole est devenue chair, accomplissant les prophéties et les promesses. Le peintre peint ce qu'il sait être la vérité. Ce faisant, il ne rapporte pas la scène de manière naturaliste, il la *re-présente*, il la rend présente à nouveau pour nous. La peinture est le moyen idéal pour atteindre cet objectif, en ce qu'elle est à la fois une interprétation et une présence physique, des pigments sur du bois ou de la toile. Grâce à ce médium, la peinture peut faire voir ce que les mots ne peuvent aisément dire. Aidan Nichols rejoint cette idée : « L'image peinte est plus à même de discerner et d'exprimer la signification profonde de Jésus que n'importe quel concept. Non que l'art soit a priori supérieur à la pensée conceptuelle, mais parce qu'il convient mieux à une époque où l'on sait que le divin s'est dévoilé dans le matériel, le contingent, le particulier. Lorsque l'on comprend cela, on sait aussi qu'il sera plus aisé de représenter picturalement Dieu en Christ que de conceptualiser l'Incarnation »[4].

Théologie en images, théologie des images

La théologie contemporaine ne réfléchit guère sur les implications visuelles de l'Incarnation, mais l'Eglise primitive y portait une grande attention. L'idée selon laquelle, durant les cinq premiers siècles, la doctrine était pure, les groupes chrétiens prospéraient en refusant les

---

3. LEVI, **op. cit.**, p. 13.
4. A. NICHOLS, o.p., **The Art of God Incarnate** (London, DLT, 1980, p. 86).

images, et que c'est « quand la pureté du ministère avait quelque peu dégénéré que l'on commença d'introduire des images pour décorer les églises »[5], cette idée a perdu toute crédibilité. Des sites chrétiens, tout comme des synagogues juives des premiers siècles, présentent une grande richesse d'art plastique. A Doura Europos, ce site archéologique qui ne fut découvert qu'au XX[e] siècle, des fresques murales d'une synagogue datant environ de 230 après J.C. retracent une séquence de récits de la liturgie juive : Moïse devant le buisson ardent et sur le Mont Sinaï, Josué à Jéricho, les visions d'Ezéchiel... Au même endroit et de la même époque, une église dans une maison montre le Bon Pasteur et ses brebis, Adam et Eve, la guérison du paralytique, la femme au bord du puits – images que reliait peut-être entre elles la pratique liturgique[6].

L'art chrétien primitif, tout comme l'art des synagogues à la même époque, se sert d'« histoires », des séquences narratives que Nichols décrit comme « des évocations visuelles des actes salvateurs de Dieu dans l'histoire ». Il poursuit : « Van der Meer, cet historien de l'Eglise primitive qui fait autorité, a montré que ces *historiae* servaient de référence aux chrétiens pour dérouler la vaste toile de fond historique de la révélation de Dieu. Christ, l'image suprême, en était l'interprète, de même que le chef-d'œuvre d'une série d'œuvres d'art permet d'interpréter les images parfois tâtonnantes qui l'ont précédé. C'est ainsi que nous allons à la rencontre d'Adam et Eve, d'Abel et de Melchisédech, de l'arche de Noé, du sacrifice d'Isaac, de Moïse faisant jaillir l'eau du rocher... »[7]. Ces peintures, si représentatives soient-elles, sont plus que de simples illustrations de récits bibliques : elles constituent une relation visuelle organisée de la lecture chrétienne des « signes » de l'Ancien Testament. Ce sont des expressions en couleurs de l'interprétation chrétienne de l'histoire.

---

5. Cf. CALVIN, **Institution chrétienne**, Livre I, ch. 11, 13.
6. Cf. NICHOLS, **op. cit.**, p. 34, ainsi que : John DILLENBERGER, **A Theology of Artistic Sensibilities**, London, SCM, 1986. Ces deux auteurs poursuivent l'importante étude de Sister Charles MURRAY, **Rebirth and Afterbirth : A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art**, Oxford, BAR, 1981.
7. NICHOLS, **op. cit.**, p. 52.

Selon Nichols, à l'opposé de cette *théologie en images*, on vit se développer plus tard une *théologie des images*, fondée sur les grands textes patristiques concernant le Christ image du Dieu invisible. Face aux dépréciations gnostiques du monde physique, des théologiens comme Irénée mirent l'accent sur la visibilité de la Parole. C'est Dieu, en vérité, que nous voyons en Christ, et non quelque instrument du divin, un messager ou un démiurge[8]. Dans sa théologie de la Trinité, Karl Barth, pour notre siècle, enfonce le même clou, même si c'est de manière lourdement logocentrique : « Dieu se révèle. Il se révèle à travers sa Personne. Lui-même se révèle »[9].

Nul ne saurait représenter le Dieu invisible, mais « le Dieu invisible qui se fait voir en Christ doit être mis en images, car Dieu a pris forme d'homme dans l'Incarnation, il a rejoint l'humanité par une médiation humaine »[10]. En 692, le Concile *in Trullo* déclarait :

> « Afin d'exposer à la vue de tous, par la peinture du moins, ce qui est parfait, nous décrétons que dorénavant le Christ notre Dieu devra être représenté sous sa forme humaine, et non sous la forme d'un agneau comme jadis ».

Ce sont les écrits christologiques anciens, traitant du Christ comme Parole visible, qui furent invoqués par les théologiens iconophiles dans leurs controverses avec les iconoclastes. Voici ce qu'écrivait en 725 l'évêque iconophile de Byzance, S. Germanus :

> « Nous nous sentons pressés de représenter la réalité de notre foi, de montrer que le Fils unique est uni à notre nature, non seulement en apparence, de manière obscure, (...) mais qu'il est devenu homme en réalité et en vérité. (...) C'est pour cela que nous représentons sa sainte chair en personne dans les icônes et que nous vénérons et révérons celles-ci avec l'honneur qui leur est dû, puisqu'elles nous conduisent à faire mémoire de son Incarnation vivifiante, ce que toute langue défaille à exprimer ».

---

8. NICHOLS discute ces questions en détail dans les chapitres 2 à 5 de son ouvrage.
9. Karl BARTH, **Dogmatique**, I, 1, p. 296.
10. DILLENBERGER, **op. cit.**, p. 57.

Au VIIIe siècle encore, S. Jean Damascène écrit :

« Je trace hardiment l'image du Dieu invisible, non en tant que tel, mais comme s'étant rendu visible pour notre bien, en participant de notre chair et de notre sang »[11].

L'icône et l'illustration

Il est clair que, dans cette tradition, les icônes ne sont pas de simples illustrations de la Bible, mais, par elles-mêmes, des choses saintes. Elles sont des figures de l'Incarnation, en tant qu'elles représentent le mystère du Dieu invisible qui s'est rendu visible à nos yeux, participant de notre chair pour notre salut. Par contraste, les simples illustrations de la Bible demeurent désincarnées. Nous pourrions distinguer ces *peintures théologiques* (comme les icônes, mais aussi certaines œuvres plus tardives en Occident) et l'*art religieux*, dans lequel je range les simples illustrations de la Bible.

La peinture anglaise du XIXe siècle nous fournit de nombreux exemples de ces illustrations : ainsi, le tableau du peintre préraphaélite Ford Madox Brown, « Jésus lave les pieds de saint Pierre » (vers 1851, à la Tate Gallery à Londres). L'œuvre illustre le récit biblique, mais elle ne nous dit rien de plus que ce que racontent les évangiles, si ce n'est qu'elle l'exprime graphiquement. Elle nous fait bien saisir l'embarras de Pierre, l'humilité de Jésus. C'est du bon travail, mais cela ne va pas plus loin que ne le ferait un appareil de photo. Nous pouvons bien admirer le savoir-faire du peintre, mais, ce faisant, nous nous contentons de reconnaître sa dextérité et non ses conceptions théologiques. L'icône, au contraire, est, dans son ordre, une métamorphose : c'est de la peinture et du bois, certes, mais c'est en même temps une sainte image. On se rappelle le mot de Cézanne sur les « Noces de Cana » de Véronèse : « Le miracle est là : l'eau changée en vin, le monde changé en peinture ! ».

La Madone et l'Enfant, un lieu théologique

Le lieu privilégié des représentations picturales de l'Incarnation, c'est sûrement les Vierges à l'Enfant, ce thème favori des icônes. Dans

11. Cf. NICHOLS, **op. cit.**, pp. 82-83, et DILLENBERGER, **op. cit.**, p. 58.

la Vierge de la Grande Panagia (Russie, XIIe s., au Musée Tretyakov à Moscou), il n'y a nulle recherche de réalisme : la Vierge se détache sur un fond d'or, la couleur surnaturelle qui indique la nature de ce qui est représenté. Elle nous fait face, dans une attitude de prière, orientant notre regard vers le Christ enfant qu'elle tient sur son sein dans un cercle stylisé.

Les icônes d'Orient se sont répandues le long des routes commerciales, dans les siècles qui suivirent la résolution de la controverse iconoclaste. Elles eurent très tôt un impact sur l'art occidental primitif. A preuve, l'Annonciation déjà mentionnée de Simone Martini.

Dans un tableau du Trecento, du Maître des saints Côme et Damien, de Pise, (au Fogg Art Museum, à Harvard), la Madone regarde encore droit devant elle, hors du tableau vers nous, présentant l'enfant dans ses mains. On y retrouve le même fond d'or que dans les icônes, qui, à la lumière des bougies, rutile comme du métal précieux.

Mais ce sont les Madones à l'Enfant du Quattrocento – celles de Bellini, de Fra Angelico, de Botticelli – qui demeurent les modèles du genre. La dignité et l'humanité de ces mères et de ces enfants si réels nous plongent dans l'atmosphère de la Renaissance et nous placent devant quelque chose d'une irrécusable modernité. Malgré leur environnement recherché, nous avons le sentiment que ce sont des mères bien réelles dodelinant des bébés bien réels. C'est bien de cela qu'il s'agit – et c'est d'une grande importance théologique et picturale. Mais, en même temps, nous ne comprendrions rien à ces figures, si nous ne les reconnaissions pas aussi comme des représentations théologiques inscrites dans une tradition qui remonte aux icônes. La Vierge à l'Enfant de Bellini, malgré une approche plus réaliste, nous regarde de la même manière contemplative que dans bien d'autres tableaux plus anciens. Marie insiste sur le mystère qu'elle nous dévoile, sur la vérité que, nous comme elle, nous pouvons voir, mais non pas saisir. Comme dans les anciennes icônes, les Madones de la Renaissance se tiennent dans un environnement idéalisé, mais celui-ci n'est pas tant une présence de l'au-delà que la perfection de ce monde-ci. Nous voici les témoins de la paix idéale de la création nouvelle. Nous pouvons saisir ici l'harmonie théophanique universelle de la théorie esthétique médiévale. Nous parvenons presque à contempler cette beauté comme « une réalité purement intelligible, une harmonie morale ou même une

splendeur métaphysique », selon les mots d'Umberto Eco[12]. C'est pourquoi ces Madones si vivantes du Quattrocento se tiennent dans des pavillons Renaissance ou sous des voûtes romanes, dans des paysages parfaits : le peintre situe ce qu'il voit dans ce qu'il connaît.

On a parfois dit que le style primitif, archaïque même, des icônes correspond mieux aux significations divines de leurs sujets que ces peintures plus tardives. Mais on pourrait marquer aussi que la peinture de la Renaissance capte la signification humaine de l'Incarnation de Dieu. Or, l'un n'exclut pas l'autre : la continuité de la vision théologique qui est commune aux deux familles d'œuvres ressort d'autant plus que leurs styles sont en rupture.

Peut-on représenter Dieu ?

Qu'en est-il aujourd'hui ? Ce n'est pas sans mal ni sans efforts que l'on parvient à regarder ces tableaux comme le faisait un citoyen du Quattrocento. Nous vivons au siècle de l'image, mais nos églises, de quelque confession qu'elles soient, n'en témoignent guère. Chez elles, la Parole continue de se faire paroles. Notre expérience des peintures primitives, quand elle ne se borne pas à celle de leurs reproductions, vient des Musées des Beaux-Arts, où l'on en trouve des salles pleines – qui ressemblent plus à des camps de réfugiés pour Vierges et Enfants qu'à ces espaces originels de vénération pour lesquels elles furent peintes. Nous reconnaissons la beauté de ces images, mais leurs détails nous laissent perplexes. Pour dissimuler que nous sommes nus devant elles, nous les soumettons à notre critique socio-économique, sémiotique, psychanalytique ; bref, à tout sauf à une réflexion théologique[13].

---

12. Umberto ECO, **The Aesthetics of Thomas Aquinas**, London, Radius, 1988, p. 6.
13. Cela ne signifie pas que de telles interprétations manquent d'intérêt. Voir, par exemple, Julia KRISTEVA, « Motherhood according to Giovanni Bellini », in : **Desire in Language**, New York, Columbia University Press, 1980, pour une passionnante analyse en termes psychanalytiques. Elle porte peu d'attention aux conventions de la peinture religieuse de Bellini. L'attitude de la Vierge au regard fixe était l'une de ces conventions, pour inviter le spectateur à entrer dans la scène, et non pour marquer quelque relation ambiguë entre la mère et l'enfant. C'est peut-être un signe de la distance qui nous sépare de leur époque, que nous regardions ces tableaux comme sur un écran de télévision, au lieu d'y voir des présences réelles toutes proches, des figures qui appellent notre réponse. Leur portée, il est vrai, est sérieusement compromise lorsqu'on les voit dans un musée plutôt que dans le cadre du culte, dans une église.

Entre le XVe siècle et aujourd'hui, nous avons connu l'iconoclasme de la Réforme. Cela suffit-il à expliquer l'éclipse de l'intérêt pour les images dans nos églises ? En fait, les Réformateurs n'avaient pas tous le même point de vue sur les images. Du fait des nombreuses images que recèle l'Ecriture, Luther ne voyait aucun inconvénient à ce que l'on peigne des sujets religieux ; cela pouvait même être utile, à condition qu'on n'en abuse pas. Zwingli, lui, aimait autant la musique que les arts plastiques, mais hors de ses églises. Calvin, tout en condamnant sans appel tout culte des images, regardait toutefois la sculpture et la peinture comme des dons de Dieu dont l'usage est légitime. Mais il considérait comme inconvenant de représenter Dieu dans une apparence visible, puisque Lui-même l'interdit expressément :

> « Il reste donc qu'on ne peigne et qu'on ne taille que les choses qu'on voit à l'œil. Ainsi que la majesté de Dieu, qui est trop haute pour la vue humaine, ne soit point corrompue par fantômes, qui n'ont nulle convenance avec elle.
>
> Quant à ce qu'il est licite de peindre ou engraver, il y a les histoires pour en avoir mémorial ; ou bien figures, ou médailles de bêtes, ou villes ou pays. Les histoires peuvent profiter de quelque avertissement ou souvenance qu'on en prend ; touchant le reste, je ne vois point à quoi il servirait, sinon à plaisir. Et toutefois il est notoire que les images qu'on a en la papauté sont quasi toutes de cette façon. »[14].

Au vu de son insistance sur le refus de représenter Dieu plastiquement, on pourrait bien poser à Calvin les questions suivantes : que voyaient donc les gens quand ils voyaient Jésus ? Ou bien : que peint donc un peintre lorsque, si prudemment que ce soit, il (ou elle) peint Jésus ? L'humanité seule est-elle représentée, la divinité étant invisible, mais présente ? Un tout petit peu à l'écart, nous guettent ici de vieilles hérésies, et au moins une déviation moderne, celle de la distinction entre les faits et les valeurs.

La limitation par Calvin de l'art plastique à ce que notre œil est capable de voir, au sens littéral du terme – et c'est bien là, sans nul doute, ce qu'il entendait –, nous permet, certes, de conserver, les *il-*

14. CALVIN, **Institution chrétienne**, Livre I, Ch. 11, 12.

lustrations bibliques, mais elle nous prive de toute *peinture théologique*. Coupée de son enracinement dans la théologie de l'Incarnation, la peinture religieuse ne tarde pas à dépérir et disparaître.

En Angleterre, c'est chez les préraphaélites du XIXe siècle que l'on trouve les derniers sursauts de l'atavisme de l'art religieux. Le tableau de Holman Hunt, « L'ombre de la mort » (vers 1870, au Musée de Manchester) est un cas particulièrement intéressant. La correspondance de Hunt nous apprend en effet qu'il avait lu la *Vie de Jésus* de Renan et qu'il pensait engager, avec ce tableau, une conception entièrement nouvelle de l'art religieux. Il écrivait à cette époque à un correspondant :

> « Je ne trouve aucun rapport entre ma façon de peindre ce tableau et les vieilles doctrines religieuses qu'enseignent les prêtres. A mon avis, cela ne fera aucun plaisir à quelque Eglise que ce soit, mais cela conviendra mieux, comme tel, à la lignée des adeptes de Renan qui ont étudié la vie de Jésus comme un dossier historique. (...) Ma peinture est strictement historique, sans la moindre trace de quoi que ce soit de surnaturel ; en cela, je soutiens que cette œuvre est différente de tout ce que l'on a produit auparavant dans l'art religieux ».

Le catalogue de l'exposition où le tableau fut présenté soulignait son exactitude archéologique. C'était, selon lui, une tentative foncièrement réaliste de peinture religieuse, sans la moindre trace de surnaturel[15]. Mais avec quel succès ? La scène se situe dans l'atelier du charpentier. Nous y voyons Marie et un Jésus d'une vingtaine d'années, en tout cas toujours charpentier. Jésus se repose après le travail et il se trouve que, comme il est allongé, le hasard veut que son ombre projette une croix derrière lui ; une sorte de turban rouge traînant par terre évoque la couronne d'épines ; des grenades sur le rebord de la fenêtre renvoient à la Passion ; autre hasard, juste au-dessus de la tête de Jésus, une lucarne ronde où se laisse voir un nuage... Quant à Marie, à genoux, elle examine les présents des Mages

---

15. Ce propos illustre bien une remarque de Nicholas LASH : « En anglais courant, le concept de surnaturel, qui se rapportait autrefois à ce que des créatures pécheresses étaient capables de faire par la grâce rédemptrice de Dieu – à savoir accomplir leur humanité dans la vérité et dans l'amour –, se réfère à présent à des entités d'un autre monde », **Easter in Ordinary**, London, SCM, 1988, p. 102.

dans un coffre sculpté. On a quelque mal à penser que cette œuvre réponde aux critères scientifiques, sans aucune référence au surnaturel, que désirait Renan. Nous avons plutôt là un naturalisme très plat, mêlé à une combinaison de symboles traditionnels, chacun dans son genre propre, ce qui fait qu'il nous est impossible de déchiffrer cette image et, par conséquent, d'interpréter la vie de Jésus qu'elle entend illustrer. S'agit-il bien là d'une scène de la vie quotidienne dans l'atelier très ordinaire d'un charpentier du premier siècle, mis à part quelques fournitures étranges (les cadeaux des Mages) ? L'incapacité de cette toile à « désurnaturaliser » son sujet est bien du même type, à mon sens, que l'échec des quêtes du « Jésus de l'histoire ». Comme nous l'avait dit le récit de la résurrection de Lazare, il ne suffit pas d'observer et de rapporter les événements pour être capables de les *voir*.

La peinture et la révélation

L'esthétique, tout comme l'éthique et la religion, fut de bonne heure un objectif pour les défenseurs d'une séparation radicale entre les faits et les valeurs, ceux qui s'efforçaient de tracer, comme John Stuart Mill, une ligne tranchée entre les perceptions des sens et l'imagination. Parmi les peintres, ce sont les impressionnistes qui tentèrent de réaliser ce projet. Sous l'influence de la photographie et aussi de la philosophie des sciences de leur temps, ils ont proposé une théorie positiviste de l'art pictural qui, à l'instar du positivisme d'Ernst Mach, se concentrait sur les impressions des sens et non sur leurs références dans les objets. Cette théorie rétinienne de la peinture pour laquelle ce sont les sensations et non les choses (les objets déterminés) qui priment, fut à l'origine de la peinture abstraite et se perd dans les sables de l'art conceptuel des années 1970[16].

---

16. Il est intéressant de remarquer que les cubistes, que nous regardons comme les précurseurs de l'abstraction, considéraient leur peinture, dans sa diversité, comme une réaction au positivisme des impressionnistes. Jaakko HINTIKKA compare leur entreprise à celle de la phénoménologie de Husserl : « Les cubistes se proposaient de redonner à l'œuvre peinte le sens du concret, ce réalisme solide qu'avaient perdu les impressionnistes et les symbolistes » (« Concept as Vision : On the problem of representation in modern art and modern philosophy », in : **The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities**, Dordrecht, D. Reidel, 1975, pp. 223, 230).

Cependant les impressionnistes, malgré leurs théories, demeuraient tributaires des objets extérieurs. L'inconsistance de leur projet intellectuel tient au fait qu'en se focalisant exclusivement sur les sensations, on n'améliore pas sa vision du monde : au contraire, on ne verra plus rien du tout. Une caméra ne voit pas le monde, elle se contente d'enregistrer des variations de luminosité. Mais nous, lorsque nous regardons, nous ne voyons pas des ensembles de points lumineux plus ou moins concentrés. A la différence des caméras de sécurité dans une banque, notre vision est intentionnelle : nous voyons un mur de briques, une pomme, un réverbère. Nous percevons leur épaisseur, leur poids, leur forme. Nulle caméra ne saurait remplacer la vision et la perception de l'homme. Comme l'écrit Aidan Nichols, « Cézanne, Gauguin, Van Gogh, ont bien vu qu'on ne pouvait se contenter d'une attitude passive devant l'objet. S'il ne veut pas mourir d'inanition, l'art doit manifester ce qui est humainement signifiant, il doit revêtir le caractère d'un *signe*. Les œuvres d'art, chacune à sa façon, doivent porter une révélation, être les supports d'une présence » (17).

Il n'est pas courant de considérer Cézanne comme un peintre religieux. Mais ses natures mortes avec leur présentation si travaillée, leur respect pour le visible et ce que l'œil humain peut percevoir, leur souci d'une réalité offerte à notre vue, qui requiert pourtant tout un effort pour être vraiment vue, tout cela fait de ces œuvres la meilleure analogie pour notre temps avec l'art théologique du Quattrocento. Je suis ici proche de ce que va en dire Oliver Soskice, mais je suis aussi revenue à Emmaüs. Observer, ce n'est pas voir. Voir n'a rien de passif. Il faut regarder longuement, opiniâtrement, afin de voir en vérité.

Janet Martin SOSKICE
traduit de l'anglais par Edouard Blancy

---

17. NICHOLS, **op. cit.**, p. 11.

Oliver SOSKICE

La peinture et le visible

La peinture n'a pas pour but de représenter le monde : elle ne pourrait relever le défi que lui a lancé, dès ses débuts, la photographie. Elle entend plus : manifester la visibilité des choses. La « nature morte » est ici exemplaire : elle ne représente pas tant les objets en eux-mêmes que leur aptitude à se rendre visibles. Les « choses », si familières nous soient-elles, ne sont ni de simples objets matériels, ni des outils que notre regard ne saisit que de façon utilitaire, mais les lieux où le monde devient, en notre regard, visible. Quelque chose du mystère de l'essence du monde et de la fonction poétique de l'homme sur la terre se joue là. Cézanne nous apprend, par ses natures mortes, qu'il est possible de peindre le monde, c'est-à-dire de permettre aux choses de déployer la profondeur de leur objectivité dans des couleurs et des formes que le génie du peintre sait disposer sur une toile.

DEPUIS la Renaissance, on a coutume de dire qu'une des visées principales de la peinture est la représentation « vraie » des apparences visibles. Lorsque fut inventée la photographie, cette raison d'être fut mise en question : se trouvait, en effet, mise à notre disposition une technique presque parfaite pour enregistrer les apparences. Ernst Gombrich a pu dire que, dès lors, l'histoire de la peinture

consista en une série de tentatives pour prendre en compte ce court-circuit dévastateur qu'implique la photographie. De ce point de vue, peinture abstraite, surréalisme, expressionnisme et autres « ismes », de plus en plus effrénés, témoignent des efforts des artistes pour désavouer ce qui était en train de devenir rapidement un engagement meurtrier pour la peinture : demeurer seul médiateur de la réalité visuelle, alors que la photographie avait anéanti, d'un seul coup, des siècles d'efforts.

Mais force est de constater que la représentation en peinture s'est opiniâtrement maintenue, tel un cours d'eau qui ne peut s'arrêter de couler, parce qu'il provient d'une source vive. Si la photographie a soudoyé la représentation et si, malgré cela, certains peintres – et parmi les meilleurs – sont restés voués au monde visible, nous pouvons nous demander si ce que recherchent les artistes à travers la représentation picturale n'est pas une vérité sur le monde, que la représentation photographique ne peut fournir.

Les peintres, certes, ont bien des raisons pour peindre le monde visible : je souhaite en explorer une qui me semble importante, et prendre à témoin la nature morte, car cette sorte de peinture rendra ma pensée plus facilement intelligible.

L'énigme de la visibilité

C'est bien le fait que le monde soit visible qui en fait l'éternel sujet et le but même de la peinture, à savoir, non pas tellement les choses du monde en tant que telles, mais à la lumière de leur propre visibilité. Les peintres eux-mêmes y font rarement référence. Peut-être l'oublie-t-on, peut-être est-ce trop évident ou trop implicite pour pouvoir être pensé. Maurice Merleau-Ponty l'a exprimé avec concision : de tout temps et en toute occasion, la peinture « ne célèbre d'autre énigme que celle de la visibilité ».

On ne pratique plus guère sérieusement la nature morte aujourd'hui. Les vieux peintres la considèrent comme un simple apprentissage d'école d'art, au même titre que les sinistres séances sur les bustes classiques, alors que les plus jeunes ont tendance à penser que la contemplation prolongée des objets est une activité surréaliste et aliénante. Cependant, Cézanne ou encore Giorgio Morandi (mort en 1964) ont produit d'admirables natures mortes, et je pourrais citer aussi

Adrian Stokes (1902-1976), bien que ses écrits sur l'art soient plus connus que sa peinture.

L'intérêt de la nature morte est de nous aider à réfléchir à la signification du mot « chose » – spécialement des choses usuelles. Peut-être, au terme de ces quelques réflexions, serons-nous moins enclins à mépriser les « simples choses ».

La mise en scène des choses

Bien que le sujet d'une nature morte soit difficile à délimiter, nous pourrions dire qu'il s'agit d'objets qu'il ne nous surprendrait pas de trouver sur une table : bouteilles, cruches, fruits, fleurs, petits instruments de musique, pendules, livres, voire têtes de morts. Il s'agit d'objets qui, à l'exception des crânes, se trouvent de façon habituelle dans une maison, qui sont maniables et appartiennent à la vie quotidienne. Comme ce sont des objets naturels ou qu'ils répondent à des nécessités immuables, ils sont demeurés inchangés depuis les raisins ou les pichets à vin des fresques de Pompéi. Dès qu'une société civile existe, on trouve facilement de tels objets.

Mais la nature morte ne nous procure pas simplement des catalogues visuels d'objets usuels ; elle s'occupe de l'acte de voir et vise à nous montrer jusqu'où *voir* peut s'étendre, dans tous les sens du mot : ce qui implique de penser le *voir*, non plus seulement comme une action, mais (peut-être d'abord de manière imaginaire) comme le déploiement d'une capacité des objets eux-mêmes à se rendre visibles. Cela nous rappelle que le domaine de l'humain est la seule ouverture dans l'être où un fragment de la nature puisse devenir « cette pomme ». Hors le regard et le jugement de l'homme, toutes les espèces de choses existantes, objectivement distinctes, n'adviennent que comme des incidents purement physiques parmi les multitudes innommées dispersées dans l'univers. Ce n'est qu'au regard attentif de l'homme que la pomme peut se montrer d'un rouge éclatant tacheté de sombre, ronde mais non sphérique, d'une certaine pesanteur dans sa peau translucide, et comme posée dans un panier auprès de poires vertes. Et cette sensation plus ample de l'existence de la pomme prend place à l'intérieur même de l'expérience humaine, incarnée dans un corps, de ce que c'est qu'occuper un espace, avoir un intérieur, un poids, un équilibre, une surface visible. Participer ainsi, de l'intérieur, à la na-

ture rend le regard capable de pénétrer les objets avec une empathie qui relèverait presque de la voyance. Nous sommes enracinés dans la réalité visible, de l'extérieur par notre capacité de voir, de l'intérieur parce que nous sommes de la même espèce que ce que nous regardons.

Comment la peinture peut-elle alors se loger dans l'agitation de ce monde visible ? Des vies entières pourraient être vouées à cette question ; mais, pour rester dans les limites de cet article, il peut être utile de la ramener à un problème propre à la peinture : la relation entre la surface plane de la toile et la profondeur tridimensionnelle de l'image, correspondant aux trois dimensions des objets réels.

Emile Bernard, peintre ami de Cézanne, est surtout passé à la postérité par son affirmation qu'un tableau est d'abord et avant tout un assemblage de couleurs et de formes sur une surface plane. Cependant, le regard étant indiscutablement à trois dimensions, toute représentation doit comporter une profondeur si elle veut atteindre à davantage qu'une allusion symbolique. Le mot d'Emile Bernard récapitule un grand nombre de réflexions, qui ont conduit bien des peintres à la peinture abstraite, le *d'abord et avant tout* devenant progressivement *seulement* des couleurs et des formes sur une surface plane, ce qui exclut bien évidemment toute référence au monde visible.

Mais peindre des images en trois dimensions sans prendre en considération le fait que c'est une surface plane que l'on peint, risque de conduire à un art incapable de confronter ses objets à leur propre visibilité. Je pense en particulier aux natures mortes hollandaises du XVIIe siècle, qui scintillent de détails merveilleusement reproduits : des poissons sur des étals, des chopes d'orfèvrerie, des papillons posés sur des spirales d'écorces de citron et ainsi de suite, disposés dans des espaces d'une transparence cristalline, où il semble que l'on n'ait qu'à entrer et toucher. Aucune trace de la peinture sur la toile ne peut être décelée. Pourtant ces représentations immaculées semblent vides de cet émerveillement devant le monde visible, dont je fais l'hypothèse qu'il est l'âme même de la nature morte. Ce genre de peinture, basée sur l'illusion, traite ses objets comme s'ils étaient parfaitement finis, parfaitement existants et ne demandant (ainsi) qu'à être habilement reproduits par une main expérimentée : au XVIIe siècle, par un peintre ; aujourd'hui, peut-être, par un photographe de produits alimentaires pour *Maisons et Jardins.* Ce que j'apprécie dans la nature morte, bien

au contraire, c'est un enchantement à mettre en scène les choses en les faisant advenir à la visibilité. Tout en préservant la réserve, la tranquillité de ses sujets, le peintre doit coucher leur capacité d'apparaître sur ce qui interpelle le plus directement l'œil, une surface plane rendue ainsi vivante. Il n'est pas inutile de rappeler que le mot grec pour Beauté – *to kallos* – a une connotation d'appel, de sommation.

Le monde comme luminosité

L'essence du monde n'est pas une réalité vide gisant sous tout le reste ; elle est sa beauté foncière. Il est fondamental pour l'*humanitas* de l'existence terrestre que l'être même des choses de ce monde soit éprouvé comme une luminosité, comme un pouvoir sans fin de se rendre visible.

Plus que tout autre, Cézanne a introduit un nouveau mode de peinture qui espérait correspondre à une telle luminosité. Il voyait, certes, ses objets comme des cafetières, des paniers d'osier, des poires, des pommes et ainsi de suite, mais cette spécificité n'était utilisée que pour les rendre reconnaissables en tant que pommes ou poires et non comme des goldens ou des passe-crassanes. Il ne se laisse jamais perdre par les détails. Si, par exemple, on regarde de près le côté d'une poire verte, il semble soudain se fondre dans des nuances subtilement mêlées de vert cru, vert gris, vert tournant au rose brunâtre, et l'on s'aperçoit que le peintre est moins intéressé par la poire elle-même que par la recherche de ce qu'elle a de commun avec une jarre en terre cuite d'un gris rosé, située juste derrière elle. La différenciation entre eux des objets quotidiens est si naturellement établie par la perception humaine que le peintre peut les rapprocher très étroitement sans risque de provoquer une confusion. Or, les rapprocher ainsi, c'est justement ce qu'il fait pour qu'ils s'entr'aident les uns les autres à se révéler comme des événements de couleur, précis et pourtant complexes, sur la surface plane de la toile. L'œil humain n'exigeant guère de garanties pour être assuré de la tri-dimensionalité des objets, cela permet d'envisager la couleur, le poids, les trois dimensions comme une possibilité latente d'apparaître. Ce sens de la profondeur n'en paraît que plus poignant dans les efforts du peintre pour retenir, redresser, augmenter, la surface visible des cruches et des pommes, afin de pouvoir exposer leur densité même sur la dimension plane de la toile.

La révélation d'une surface

Je voudrais tenter d'approfondir par quelques nouvelles réflexions l'importance de cette surface plane. Celle-ci doit être considérée comme le moyen le plus évident pour que la couleur puisse être vue. C'est l'essence même d'une couleur d'être couleur d'une surface, et la peinture est d'autant plus éclatante et subtile que chacune de ses séquences, chacun de ses passages, apparaît visiblement sur son support, que la toile soit brossée, enduite ou grattée, que le pigment soit transparent, translucide ou opaque. L'œil va droit à la surface, rien ne s'interpose, c'est la forme la plus pure et la plus simple de la perception, le fondement le plus solide sur lequel construire des structures picturales complexes. Comme je l'ai déjà dit, nous ne perdons pas facilement notre vision en trois dimensions et nous ne transigeons pas aisément avec elle : c'est l'atmosphère même de la perception humaine. Cézanne nous procure vraiment l'une des plus poignantes expériences de la densité des choses que l'on puisse trouver en peinture.

D'autre part, des couleurs disposées de concert sur une surface rectangulaire sont à égalité par rapport à l'ensemble, qui devient alors, non seulement la limite dans laquelle s'inscrit l'image, tranchée sur quatre côtés, mais un champ d'égale intensité dont aucune zone n'a besoin d'être neutralisée pour faire mieux ressortir l'éclat de parties plus intenses. Il n'y a ici ni prolétariat ni aristocratie. Une telle égalité, dans laquelle se maintient toute la gamme des voies possibles pour montrer comment la couleur adhère à la surface plane, fait de la toile entière le support lumineux où peuvent se déployer chaque séquence et chaque forme.

En dernier lieu, cet idéal d'une confraternité des formes, pleinement visible et équitable, permet une visibilité immédiate. La peinture est un tout dont chaque partie a besoin des autres pour être vue. Dans la vie quotidienne, regarder implique la mise en jeu de la motilité de l'œil, la prise en mains possible des objets, une mise au point, une estimation des distances, des mouvements de va-et-vient. Dans la vision picturale, l'identité-dans-la-différence sous-jacente à une coexistence des formes bien établie exige un bien moindre mouvement de l'œil, beaucoup moins de temps pour appréhender ce qu'on voit. Il ne s'agit plus d'étudier des évidences successives, mais davantage d'un éclair de pénétration.

A propos de l'équivalence entre la création d'un tableau et la révélation d'une surface, Adrian Stokes parlait d'une approche « sculpturale » de la peinture. Il pensait au travail du sculpteur, lorsqu'il taille, ponce, polit, la pierre pour la faire apparaître dans toute sa particularité et sa luminosité. Il opposait ce travail à celui du potier qui modèle la terre pour produire une forme en la façonnant selon son idée : l'argile est utilisée en tant que matière sans caractère propre, si ce n'est sa docilité à se laisser pétrir et tailler en quelque forme qu'on le souhaite, sans qu'il soit nécessaire de la violenter. Une vision sculpturale de la peinture respecte le matériau et ordonne les formes aux possibilités des pigments colorés, tels qu'ils apparaissent sur la surface plane qui, de ce fait, devient riche et vivante. Le peintre « sculpteur » ne soumet pas l'acte de montrer à cela même qu'il veut montrer. C'est à travers la puissance de la présence objective de la peinture elle-même qu'il révèle l'objectivité de la nature morte. Le tableau tout entier est une chose transfigurée, un emblème de la visibilité : dans la lumière de celle-ci, ce dont la peinture est l'image se trouve libéré. Le sujet de la nature morte, c'est donc la visibilité des choses. Pour conclure, je voudrais m'étendre un peu plus sur ce que cela peut signifier.

Voir les objets

Le mot « chose » pourrait – en partie, mais pas totalement – être remplacé par « outil ». Presque tout ce que l'homme produit peut être utilisé d'une manière ou d'une autre. La cruche, tout comme le tournevis, peut n'être qu'un ustensile et, de ce fait, « disparaître » derrière son emploi. Cela est vrai de manière générale : tout ce qui marche bien s'estompe insensiblement derrière sa fonction. Cela ne s'applique pas seulement aux outils qu'on a sous la main. Quand vous conduisez une voiture, non seulement les commandes, mais les arbres, les maisons, les autres voitures autour de vous, se réduisent à de simples silhouettes au milieu desquelles ne vous reste sensible que votre propre aptitude à conduire. La spatialité, l'extériorité, la luminosité de la couleur – toutes choses qui concernent au premier chef la peinture – sont perdues pour la rapidité de la raison pratique. Dans la vie ordinaire, nous ne tenons pas compte de l'altérité de ce qui nous entoure, l'œil est soumis à la main et aux tâches que poursuivent les mains.

Une maison, en revanche, montre bien en quel sens la « chose » et l'« outil » peuvent être différents. Bien qu'elle contienne des objets quotidiens, elle n'est pas comme un établi, elle-même un de ces objets : l'habitat humain n'a pas d'autre fonction que d'être lui-même. Pensons, par exemple, à un repas : en pratique, se nourrir pourrait ne prendre qu'une minute deux fois par jour autour d'une auge, en enfournant gloutonnement le nécessaire ; et pourtant, de manière caractéristique, le repas se prend autour d'une table, avec de la vaisselle, une coupe de fruits, une bouteille, une cruche d'eau et ainsi de suite. De même qu'une allure tranquille donne une contenance à l'écoulement anonyme de la durée, ainsi l'espace ouvert par les objets disposés sur la table récapitule l'espace humain. C'est à la fois un espace protégé entre terre et ciel et une brèche dans la continuité entre nature et nécessité. On pourrait dire que, dans la nature, l'aspect pratique est intensifié ; tout est soumis aux objectifs immédiats de la patte qui gratte et du museau qui fouine ; il n'y a pas d'outils, encore moins de « choses ». A l'inverse, l'ouverture apportée par l'homme libère les choses de leur invisibilité utilitaire pour les laisser devenir « cette » cruche ventrue en porcelaine, « cette » poussiéreuse bouteille vert olive...

Nous pourrions ajouter que les objets de la nature morte, en vertu même de leur rôle domestique, bousculent, par le seul fait d'être vus, bien des résistances et que, à partir de ces choses les plus familières, le regard se trouve transformé. La composition d'objets usuels fournit donc un point de départ pour la nature morte, et ceci en deux sens : tout d'abord, elle donne corps à cette expérience immémoriale de se trouver à côté d'objets posés sur des tables ; et aussi, la manière selon laquelle les choses de la table deviennent visibles illustre la transcendance de l'habitation de l'homme sur l'instrumentalité. Comme le dit Hölderlin : « Plein de mérites, mais en poète, l'homme habite sur cette terre ».

La demeure de l'homme

Ainsi le sujet de la nature morte n'est-il pas tant les objets en soi que ces objets dans leur aptitude à se rendre visibles. Cette capacité n'apparaît pas d'emblée, mais, si elle se réalise, c'est à travers le jeu de la surface et de la profondeur, jeu à travers lequel les objets font effort pour devenir de claires formes de couleur. Ce « combat »

se déroule entre ce qui est purement visible, mais vide : la couleur, et les « choses » elles-mêmes, qui doivent être amenées à ce point où les couleurs les déploieront en toute vérité dans l'immédiateté ouverte d'une surface. Si c'est dans la peinture que peut s'atteindre le mystère de l'existence visible, cela ne signifie en rien que, dans tout autre domaine, il ne s'agisse que d'un « fait intéressant ». La visibilité, n'est-ce pas ce que le monde réclame de nous, afin que nous le portions à son accomplissement en en faisant la demeure de l'homme ? C'est là ce qui advient lorsque, par nous, le monde est compris comme manifestation et luminosité de toutes les choses qui le constituent, plutôt que comme leur réceptacle physique. Et la nature morte, c'est l'intensification et la mise en forme objective de cette perspective qui doit être longuement pensée, à savoir : l'existence humaine, c'est la visibilité du monde.

Dans la neuvième élégie de Duino, Rilke s'interroge :

« *Ici,* peut-être y sommes-nous pour dire :
Maison, Pont, ou Fontaine, Porte, Verger, Jarre, Fenêtre...
peut-être encore, ou plus, Colonne, Tour ?
mais *dire,* comprends-le,
oh ! le dire tellement, que les choses jamais
au plus intime d'elles-mêmes,
n'eussent imaginé l'être. »

(traduction Armel Guerne)

Je pense que l'on pourrait remplacer *dire* par *voir* sans changer beaucoup le sens. Nous pouvons remarquer que le lieu choisi par Rilke pour relier *dire* et *être* (ou, dans notre perspective, peinture et visible), ce sont justement ces choses avec lesquelles une cohabitation familière offre à notre vue un monde humain. La familiarité (le fait que nous soyons « toujours déjà » dans un monde) est une caractéristique de l'homme au même titre qu'être dans un corps est le propre de toute personne. C'est l'extériorité des choses qui distille de manière visible leur familiarité ; en vérité, sans de telles assises, le cadre de l'homme n'aurait aucun sens et l'existence humaine serait réduite à n'être qu'un amas innommé de sensations et d'émotions. Il s'agit là d'une conception du monde dont les implications ont affreusement empoisonné une grande partie de la peinture contemporaine, notamment les si puissantes images de Francis Bacon.

Peindre le monde est possible

Je n'ai guère abordé directement en quel sens la peinture – et plus particulièrement la nature morte – peut être dite « vraie » ou non ; je ne me suis pas demandé par exemple si ce qu'on appelle les « déformations » de Cézanne sont plus ou moins véridiques que ce que nous transmet l'appareil photographique. Mais la ligne de pensée ici esquissée nous conduit à cette dernière réflexion : s'il s'avère possible de peindre le monde de la manière que nous avons envisagée, c'est parce que le terme « chose » ne s'épuise pas dans la notion « d'objet matériel », ni dans celle « d'outil ». Si l'une de ces significations suffisait, peindre le monde n'aurait pas de sens, car il n'y aurait alors aucune relation intrinsèque entre le fait de voir et ce qui est vu. En tant qu'objet matériel, la vérité sur une chose serait affaire de savoir et de mesure, et le regard de l'homme, en ajoutant des facteurs aussi « subjectifs » que la couleur et le point de vue, ne pourrait que le déformer. Quant à l'outil, la seule raison pour le regarder comme une chose serait de pouvoir l'utiliser correctement ; le contempler sans plus perdrait vite toute saveur.

Mais peindre le monde est possible : Cézanne, pour n'en nommer qu'un seul, l'a prouvé. Aussi, ces deux interprétations de « l'être-de-la-chose » ne peuvent que demeurer incomplètes. Pour toutes les raisons que nous avons données, les choses du monde ont une aptitude certaine à répondre aux efforts du peintre : celui-ci accueille la profondeur temporelle des choses familières, en recueillant leur profondeur spatiale et, sans les violenter, il déploie leur intense objectivité en d'éclatantes formes de couleur, sur la plate toile où plus rien ne se cache de leur fondement.

Oliver SOSKICE
traduit de l'anglais par Françoise Tirot-Lion

CENTRE THOMAS MORE 1992
Débats sur l'art

les samedi 4 et dimanche 5 avril 1992

Quand l'art fait l'Europe

« L'art ne connaît pas de frontières », dit-on. Cela n'est-il pas vrai de l'Europe ? Cette table ronde, sous la direction de Claude FRONTISI, de l'Université Paris X, avec divers chercheurs en histoire de l'art, explorera, de l'Antiquité à nos jours, quelques éléments de la cartographie artistique européenne : déplacements des acteurs, diffusion des styles, commerce des œuvres... Elle manifestera aussi combien, pour se constituer, notre continent a emprunté hors de ses frontières : des arts, dits « exotiques » ou « primitifs », ont contribué au « génie européen ».

le samedi 16 mai 1992

Art moderne et art sacré avant 1939

« L'art de Saint-Sulpice, de Lourdes, de Lisieux, de Fourvière, répond inconsciemment à ce qu'aiment cardinaux, évêques et prêtres. Cet art porte sur l'état réel de la chrétienté européenne un témoignage accablant », disait le P. Couturier en 1950. Examinant ce divorce du christianisme d'avec les arts plastiques et l'architecture depuis la fin du XVIIIe siècle, on n'oubliera pas cependant les tentatives pour y remédier avant et après la Première guerre (Symbolisme, Nabis,...). On fera l'état de la question avec des chercheurs, des étudiants et un public intéressé, en prélude à d'autres débats, sur le mouvement « Art sacré ».

avec Etienne FOUILLOUX et Dario GAMBONI, professeurs à Lyon II.

Ces débats ont lieu dans le couvent des Dominicains construit par Le Corbusier à L'Arbresle, près de Lyon.

à partir du 28 janvier 1992

conférences à Lyon de Manfredi QUARTANA : voir l'annonce en page 14.

Programme des 25 activités de l'année et informations :
Centre Thomas More, BP 105, 69210 L'ARBRESLE tél. : 74 01 01 03


ESPRIT

Jean HURSTEL

Regards croisés sur l'art contemporain
ou : Tire la bobinette et la chevillette cherra

Un double repère pour situer ces propos à l'emporte-pièce : responsable de l'action culturelle dans le Bassin houiller lorrain, l'auteur voit de près le rôle qu'on fait jouer à l'art dans des régions économiquement ou socialement sinistrées – il vient d'ailleurs d'organiser un colloque sur les interventions d'artistes dans les quartiers défavorisés de divers pays d'Europe ; directeur de la « Maison des frontières » de Freyming-Merlebach, il campe aussi à la lisière de deux cultures, expert en transits et en passages : ceux, parfois douteux, entre l'art et la religion, par exemple.

Regard premier : de l'onction, de la bénédiction, de la communion

On disait de la culture : « C'est ce qui reste quand on a tout oublié ». On pourrait dire de l'Art : c'est ce qui reste quand on a tout perdu. Dans le bassin minier et frontalier lorrain, j'assiste, médusé, à la métamorphose de l'Art contemporain. A la dérive généralisée de

notre société – perte de travail, éclatement des savoir-faire traditionnels, délitement des solidarités sociales, dislocation des modèles familiaux, rupture des générations et de leurs transmissions –, on n'oppose plus guère que l'Art comme ultime refuge du Beau, du Bien, de l'Utopie.

Le langage ne trompe guère. On ne dit plus : écrivain, homme de théâtre, cinéaste, musicien, on dit : un créateur. On ne dit plus : mise en scène, interprétation musicale, écriture, on dit : création. Cette sacralisation de l'Art dans la sphère profane suit les processus éprouvés de la sphère religieuse. L'Art est devenu l'onction suprême de toute manifestation profane. Une friche industrielle marquée par la sueur, le sang, la saleté, comment lui donner un statut positif, intelligent, propre, attirant, comment procéder à la transmutation des espèces ? En y organisant une manifestation artistique, peu importe laquelle : Exposition d'Art contemporain, Ballet post-moderne, Représentation théâtrale, qui assureront son passage à la sphère du sacré, le lieu artistique. L'Art participe ainsi à l'onction (dans les prospectus, on parlera de promotion) de régions en perte de vitesse, de banlieues en perte d'image, de villes en perte de substance. Et peu importe que le public se déplace ou pas, que la population y participe ou pas, l'acte sacré se justifie par lui-même.

Le Bien, le Beau, ne peuvent être contestés par personne, ou alors par quelques hérétiques, exclus de la communion des croyants ; car, dans cette dérive, l'Art ne joue plus un rôle de contestation de l'ordre établi, non, il assure une fonction de dépassement des antagonismes sociaux, des clivages politiques. Il est assomption, au plein sens du terme. Comment accède-t-on à la communauté des croyants ? Non par une lente imprégnation, une éducation, mais par une illumination immédiate, un état de grâce spontané, celui dont parlait Malraux dans son musée imaginaire : venez, regardez et vous croirez.

Ce processus de sacralisation de l'Art contemporain est une menace majeure pour l'Art lui-même. Il est aussi un handicap pour la diffusion de l'Art dans l'ensemble du corps social. Plus l'art est sacré, moins il lui est possible de diffuser sa réalité, comme processus témoignant d'une réalité humaine, de savoir-faire, de réflexion critique, d'imagination. Plus l'Art est sacré, moins il a de chance de franchir une terrible barrière sociale et culturelle, celle de la « distinction », du

bon goût, qui sépare les barbares exclus de la civilisation et ceux qui communient avec l'Art de par leurs origines ou leur statut social.

Deuxième regard : l'Art et la Religion, contradiction, juxtaposition, fusion

On pourrait donc glisser de la religion à l'Art sans effort, sans passeport, en changeant simplement de costume ? Je pense, au contraire, qu'il est nécessaire de tracer une frontière, d'élaborer et de signaler des postes-frontières.

L'art ne relève ni de l'ineffable, ni de l'acte de foi. Bien au contraire, projeter du sens, mettre en forme du sens, du symbolique, de l'imaginaire, est de l'ordre d'un réel singulier, d'un regard particulier déterminé par l'histoire, la société, l'histoire de l'Art en particulier. Si la fusion avec la nature (romantisme), la fusion avec un ordre social (réalisme socialiste), existent dans l'histoire de l'Art, ce sont des moments particuliers d'une histoire des mouvements artistiques et non un processus artistique généralisable. De même, la fusion avec le religieux. Notre regard contemporain en détache le regard singulier, et non justement le thème religieux qui était à l'origine de la commande. On pourrait dire : plus l'Art religieux est profane, plus il a de chance d'être vraiment religieux, de transcender le discours religieux d'une époque déterminée, de nous atteindre dans l'universalité d'un acte de foi.

Cette singularité de l'Art dépasse naturellement tous les pièges posés à travers l'histoire. L'Art n'est pas réductible à un discours sur l'Art. Malgré les milliers de commentaires écrits sur l'œuvre de Molière, c'est au moment précis de la rencontre entre cette œuvre et un public théâtral qu'elle inaugure une relation nouvelle (et peut-être un commentaire nouveau) avec un temps, un espace et un public nouveaux. L'Art n'est pas réductible à l'esthétique. Dans l'Art contemporain, le critère n'est plus la beauté, dont on sait qu'il ne s'agit que de la forme historiquement déterminée du Bon Goût d'une époque donnée. La distinction, le Bon Goût, sont liés à des normes et à des codes socialement déterminés. L'Art consiste justement à remettre sans cesse en jeu ces normes et ces codes dès qu'ils sont fixés.

Ce mouvement de remise en cause va de plus en plus vite : d'où le sentiment d'un public complètement dépassé. A peine lui avait-on fourni les codes de lecture d'une œuvre de musique classique, qu'il est confronté à la musique dodécaphonique. A peine avait-il compris le code, l'abstraction picturale, qu'il est confronté à l'hyper-réalisme. Le spectateur de l'Art contemporain se retrouve dans une position d'artiste ; à lui de mettre en place son musée imaginaire, de retrouver son regard singulier en le confrontant sans cesse avec le paysage artistique extrêmement mouvant.

L'Art n'est même plus réductible à une éthique, ou plutôt, chaque fois que l'Art se réduit à une éthique – qu'elle soit d'origine politique, religieuse ou sociale – l'Art se vide de sens, s'appauvrit. La pire éthique contemporaine, la néo-libérale, n'agit pas autrement. En réduisant l'Art à une marchandise, échangeable sur le Marché de l'Art, elle fait de celui-ci un produit de luxe. Plus c'est rare, plus c'est cher, et plus c'est cher, plus c'est de l'Art. La simple désignation d'un objet, d'un acte, comme étant « artistique » lui donne son prix.

La religion ne peut se passer de l'Art à condition, justement, que l'Art ne se réduise pas au religieux, qu'il témoigne sans cesse d'un sursaut de liberté, irréductible, inépuisable, d'un singulier profane, qui fait tout son prix.



Ces quelques idées pour distinguer, définir, relancer un débat... La sacralisation de l'Art actuel avec ses ecclésiastiques, ses rituels, sa théologie de la création, semble on ne peut plus proche de la religion. Cette proximité me semble un danger pour la religion elle-même. J'habite un pays de frontières qui m'a appris, justement, à distinguer le soi et l'autre, l'identique et le différent dans leur altérité. Cette altérité est la condition nécessaire pour que l'Art et la religion reconnaissent leur terrain singulier, sans fusion, sans communion, dans leur provocation à aller au-delà.

Jean HURSTEL

Aimé ESPOSITO-FARESE

L'aventure de l'art : le beau voyage

Campée entre les références à la Genèse et à l'Odyssée, l'expérience de la peinture est dite ici un voyage dont le terme n'est pas connu. Ce qui importe est le mouvement qui met en route. Bousculant les limites, tendu vers l'ailleurs, emporté vers ce qui est au-delà de nous-mêmes, celui qui se livre à la peinture n'est pas sans connivence avec le croyant en la résurrection, que meut l'espérance du Royaume.

Yahvé dit à Abram : « Quitte ton pays,
ta parenté et la maison de ton père,
pour la terre que je t'indiquerai »
(Genèse 12,1)

L'ACTE de foi d'Abram consiste à se mettre en marche sans savoir où il ira. Rien mieux que cette histoire ne peut faire comprendre l'aventure de l'art, et plus particulièrement celle de la peinture.

L'aventure de la peinture peut être métaphore de la grande et passionnante trajectoire dont le tracé commence en Chaldée. Déjà dans ce nom, Abram, il y a de la transcendance, c'est-à-dire une réalité qui est au-delà de nous-mêmes. En akkadien, il paraît qu'A-bram, c'est le *Père qui est haut*, celui vers lequel nous sommes en tension. Il est au-dessus de nous, loin et devant nous. Il nous fait devenir, par la marche qui nous rapproche de lui sans que nous ne puissions jamais l'atteindre. Il faudra qu'Abram soit au pays de Canaan pour découvrir la proximité du Père, en devenant Abraham, c'est-à-dire celui qui s'atteste comme *Père aimant*. Il y a tant de correspondance entre le processus de la peinture et celui qui va d'Abram à Abraham !

La terre de Canaan est offerte à Abram, mais elle a donné le voyage rude et beau. Sans elle, il ne se serait pas mis en route. Elle n'a rien d'autre à lui donner que le chemin qu'il a parcouru. C'est en gardant présente dans son esprit la terre que Dieu lui a promise qu'A-bram y parvient. Le but final d'Abram était d'y arriver et il n'écourta pas son voyage. Enfin il se fixa en Canaan aux jours de sa vieillesse, riche de tout ce qu'il gagna durant son voyage, sans preuve évidente que la terre indiquée par Yahvé fût un pays d'abondance.

De même, la peinture est recherche d'un monde voilé qu'elle pressent. Elle n'est point l'expression affirmée d'un monde déjà connu. Les œuvres ne sont que les traces d'une espérance qui n'a pas abouti, d'où la nécessité de les dépasser, tout comme Abram sera allé d'étape en étape, porté par la promesse d'un autre horizon.

Comme au pays des merveilles

Tendu vers l'avenir et le dépassement, l'artiste n'est créateur que parce qu'inaccompli. Il y a de l'enfant en lui. Le sculpteur Brancusi disait volontiers : « Quand on n'est plus un enfant on est déjà mort ».

L'art n'est vivant que s'il conserve la curiosité. C'est la sympathie de l'enfant et son talent d'être attentif et de s'intéresser à l'objet qui le captive. L'enfant joue à être ce qu'il n'est pas, il joue à partager son existence : jouant avec elle, il la joue. D'une certaine façon, il est en quête du secret de lui-même, tout comme Abram est à la poursuite d'Abraham.

Et cette qualité d'enfance se manifeste dans les formes, aussi bizarres et surprenantes nous paraissent-elles. « La forme, c'est le fond qui monte à la surface », disait Victor Hugo. C'est la forme qui essaie de transmettre le « secret » dont nous sommes porteurs, car la peinture n'est pas une reproduction ni une représentation, mais un acte qui s'inscrit dans la matière sensible – comme, dans la Genèse, la lumière née des profondeurs de la nuit. La peinture est épiphanie à travers la matière.

Ces présences fantastiques, lignes ou plans colorés, rappellent le monde d'Alice au pays des merveilles. Après avoir bu le contenu d'un petit flacon, Alice devient immense ou minuscule et voit changer les proportions des êtres et des choses. L'art est un jeu difficile, aux règles variables. Généreux, parfois dangereux, il participe des deux infinis de Pascal. Aussi l'histoire est-elle jalonnée d'artistes qui ont sacrifié leurs aises, leur bonheur, leur vie, à la création. Oubliant ce qu'ils étaient, ces auteurs tendaient vers ce qu'ils n'étaient pas encore, allant d'œuvre en œuvre vers « la terre qui leur serait indiquée ».

C'est en cela même que l'enseignement de l'art peut conduire à la Bonne Nouvelle. Donnant à voir, le peintre révèle un monde autre, annonce d'une altérité toujours à être. « L'art est un don de l'avenir », précise Albert Camus.

Les promesses de la réalité

L'Evangile de la Résurrection fait sauter les verrous des enfermements et provoque à l'espérance du Royaume qui déjà nous sollicite et nous met en marche. La peinture n'est pas un système fermé sur lui-même, c'est une possibilité ouverte, qui permet de communiquer avec le sensible quand les mots nous manquent et sont incapables de dire l'indicible. Témoin de l'avenir, elle dévoile les promesses que contient la réalité sans les avoir accomplies jusqu'alors.

Si la pratique des métiers d'art passe par l'apprentissage et la connaissance des techniques, voire par la référence à la tradition dans son développement, les arts n'ont cessé de se libérer de leur spécificité formelle, de nier ou de disloquer leurs limites. Les arts n'ont cessé de se libérer d'eux-mêmes. Un tel mouvement n'est pas allé sans provoquer certains tumultes. C'est pourquoi nous entendons dire, encore

aujourd'hui, dans certains milieux d'amateurs : « Telle reliure d'Etienne Martin ou de Bernard Meadows est-ce encore de la reliure ou est-ce d'abord de la sculpture ? Telle sculpture-mouvement de Tinguely est amusante, ou inquiétante, mais est-ce encore de la sculpture ?... » A partir du moment où l'on commence à mettre en question la différence entre, par exemple, la reliure et la sculpture, la sculpture et la machine, la peinture et la musique, des réticences très violentes se font jour.

Or, la mise en question des frontières entre les arts, aboutit à une mise en question des limites assignées à l'Art en général. La classification des genres qui nous a été léguée n'existe plus de la même manière actuellement. De plus, apparaissent des genres non attendus par le profane, souvent tributaires de l'invention ou de l'industrie, tels la photographie ou le cinéma, mais qui finiront par le convaincre après bien des péripéties.

A cet égard, signalons un des arts les plus populaires de la vie contemporaine : celui qui consiste à ranger des objets dans un espace transparent. Le rangement d'objets pour les mettre en évidence est un art extrêmement développé, mais il n'entre pas dans la classification héritée du siècle dernier. Cet « art de la vitrine » a absorbé toute une partie de la peinture récente, en même temps qu'il a engendré un art de la lumière électrique et du mouvement. On pourrait aussi bien parler de « l'art de la boîte », dont le prototype est évidemment *La Valise* de Marcel Duchamp. C'est à cet art nouveau que se sont référés tous les auteurs d'« accumulations » de pièces détachées tout droit sorties des usines ou provenant des entrepôts de casseurs, de décharges publiques, selon les intentions.

Nous avons vu également se multiplier des œuvres que l'on appelle des « livrobjets ». Ce sont en fait des boîtes en forme de sculptures, à l'intérieur desquelles sont rangés de façon ingénieuse, un certain nombre de documents imprimés, manuscrits ou peints ; parfois ces « livrobjets » diffusent des paroles ou de la musique à l'aide d'un magnétophone intégré dans leur structure.

La dislocation des limites

Une réflexion s'impose au sujet de cette dislocation des limites entre les arts : si la peinture se rapproche de la sculpture ou de la

littérature, si la musique se rapproche de la peinture ou de l'architecture, c'est parce que ces branches de l'art retrouvent un tronc qui leur est commun.

En effet, la classification la plus répandue des arts vient des différents sens auxquels s'adresse chacune de ces disciplines. Ainsi la musique est-elle considérée comme un art de l'oreille. Or, depuis plusieurs années, les musiciens se posent des problèmes d'écriture, au sens le plus immédiat du mot écriture. Comment faire pour noter sur papier des événements sonores que l'on va programmer ? Comment transcrire des sons électromagnétiques ou des phénomènes acoustiques n'ayant rien de commun avec les systèmes de notation octophonique, dodécaphonique ou sériel ? C'est à ce moment que le profane s'inquiète et s'écrie en face des partitions de Ligeti ou de Berio : « Voilà de ces faiseurs de bruit qui font un hideux mariage entre la musique et les arts graphiques. Il ne peut sortir, d'une alliance aussi contre-nature, que des monstres ».

« Naturellement », la musique semble ne s'adresser qu'à l'oreille. En fait, elle s'adresse à tout l'homme et, que nous soyons désormais capables d'obtenir des enregistrements qui détachent admirablement l'espace sonore, nous révèle l'immense importance des aspects visuels du spectacle musical.

Nous savons également à quel point s'est développé le rôle du geste du chef d'orchestre, dans la perception musicale. Cela relève des arts plastiques ou dramatiques et non de la musique comme « art de l'oreille ».

Ainsi, lorsque des musiciens comme les « Percussions de Strasbourg » travaillent sur les éléments spectaculaires de la maîtrise de leurs instruments, c'est un approfondissement de leur art, un retour à une origine du fait musical. De même en est-il du théâtre musical que Vilar avait inauguré à la fin des années 1960 au Festival d'Avignon, où musiciens et acteurs sont confondus, tant par leurs costumes que par le mouvement et le réglage scénographique.

Notons encore que le plasticien moderne peut être quelqu'un qui établit un programme, de telle sorte que son œuvre sera réalisée par d'autres, généralement sous son contrôle, un peu de la même façon qu'un architecte établit des plans et un descriptif qui seront mis en œuvre par des exécutants de différents corps de métiers, ou qu'un

compositeur établit des partitions qui seront jouées par des instrumentistes (cf. les travaux sur l'environnement de Dubuffet, Vasarely, Soto, Le Parcq..., ou même l'intérieur de la coupole de l'Opéra de Paris « programmé » par Chagall).

Les chimères et les ailleurs

L'art, dans son processus créateur, est ce qui donne à voir ce qui ne fut jamais encore vu, à entendre ce qui ne fut jamais encore entendu... Par lui devient proche ce qui jusqu'ici était inaccessible. L'art est donc une menace contre la réalité établie, dans la mesure où il libère les promesses qu'elle contient. Aussi a-t-il implicitement une fonction de jugement critique.

Or, nous ne pouvons critiquer ce qui existe que par référence à une réalité qui se situe en dehors du système établi. En une époque donnée, l'art vivant interroge la société correspondante au nom même des possibilités qu'elle mutile. L'art ne somme pas Abram d'aller au-delà du possible, mais de réaliser tous les possibles qu'il peut extraire, d'étape en étape, en tendant vers l'impossible. Nous avons tort d'opposer les chimères et les ailleurs aux propositions constructives, car ils sont, au contraire, au premier rang de celles-ci. L'année du cinquième centenaire de la grande aventure de Colomb ne nous désavouera pas. Jean Dubuffet a eu raison d'écrire dans son petit livre *Asphyxiante Culture*[1] : « On appelle chimères, en effet, des propositions comportant des termes dont certains, au moins, sont des inconnues ; or le moyen le plus efficace de mettre en mouvement la pensée (dans un sens constructif) – ou la créativité – est assurément de la jeter en des situations jusqu'alors inconnues... ». Et plus loin : « On appelle réelles les données qui sont livrées et énoncées par la culture (conditionnée). On appelle irréelles, aberrantes, chimériques, celles qui ne figurent pas dans son inventaire. D'où s'ensuit que c'est la chimère qui nous conduit extra-muros et qui seule nous apporte l'oxygène vivifiant... Les opérations qui se font intra-muros ne font rien de plus que de battre toujours les mêmes cartes. Mais le percement, l'ouverture à de nouveaux champs, se fait par la chimère ».

---

1. Jean DUBUFFET, **Asphyxiante culture**, Paris, Minuit, 1986.

L'art délivre donc des enfermements et des pesanteurs annihilantes. Nous ouvrant la voie du large, il projette une espérance à l'infini, celle de la vie-même, toujours inconnue et toujours tendant vers une plénitude, surtout lorsque la souffrance se fait trop présente. Nous ne pouvons nous empêcher d'entendre ici la parole de Jésus au sourd-muet : « Ephphata », c'est-à-dire : « Ouvre-toi », ou la promesse d'Esaïe : « Alors se dessilleront les yeux des aveugles... ».

Et si l'Odyssée était préférée au voyage d'Abram, que l'on se réfère à l'Ithaque du poète Constantin Cavafy :

> « Quand tu partiras pour Ithaque, souhaite que le chemin soit long, riche en péripéties et en expériences. Ne crains ni les Lestrygons, ni les Cyclopes, ni la colère de Neptune. Tu ne verras rien de pareil sur ta route si tes pensées restent hautes, si ton corps et ton âme ne se laissent effleurer que par des émotions sans bassesse. Tu ne rencontreras ni les Lestrygons, ni les Cyclopes, ni le farouche Neptune, si tu ne les portes pas en toi-même, si ton cœur ne les dresse pas devant toi.
>
> Souhaite que le chemin soit long, que nombreux soient les matins d'été, où (avec quelles délices !) tu pénétreras dans des ports vus pour la première fois. Fais escale à des comptoirs phéniciens, et acquiers de belles marchandises : nacre et corail, ambre et ébène, et mille sortes d'entêtants parfums. Visite de nombreuses cités égyptiennes, et instruis-toi avidement auprès de leurs sages.
>
> Garde sans cesse Ithaque présente à ton esprit. Ton but final est d'y parvenir, mais n'écourte pas ton voyage : mieux vaut qu'il dure de longues années, et que tu abordes enfin dans ton île aux jours de ta vieillesse, riche de tout ce que tu as gagné en chemin, sans attendre qu'Ithaque t'enrichisse.
>
> Ithaque t'a donné le beau voyage : sans elle, tu ne te serais pas mis en route. Elle n'a plus rien d'autre à te donner.
>
> Même si tu la trouves pauvre, Ithaque ne t'a pas trompé. Sage comme tu l'es devenu à la suite de tant d'expériences, tu as enfin compris ce que signifient les Ithaques »[2].

Aimé ESPOSITO-FARÈSE

---

2. Marguerite YOURCENAR, **Présentation critique de Constantin Cavafy (1863-1933), suivie d'une traduction des Poèmes,** Paris, Poésie/Gallimard, 1978, pp. 102-103.

LE SUPPLEMENT

Nº 178 — *Revue d'éthique et de théologie morale* — Sept. 1991

Jean-Paul DURAND, Liminaire - Actualité

DU MÉDICAL À L'ÉTHIQUE

Rencontres de Strasbourg 1990-1991

Prix du numéro : 60 F TTC - Abonnement : France 199 F TTC - Etranger : 238 F HT
Editions du Cerf : 29, boulevard Latour-Maubourg 75340 Paris cedex 07

Comptes rendus

Clodovis BOFF, Jorge PIXLEY, **Les pauvres. Choix prioritaire** (Collection Libération-Economie, société, théologie), Paris, Cerf, 1990, 144 p., 135 F.

Voici un excellent ouvrage qui rend compte avec rigueur de la place occupée par « le choix des pauvres » dans une perspective évangélique. C'est le point de vue de latino-américains profondément marqués par l'ampleur de la pauvreté qui sévit sur leur continent. L'étude se développe selon quatre parties : un descriptif de la situation avec quelques esquisses d'analyses, puis des approches biblique, théologique et pastorale. La première partie campe à grands traits la question des pauvres et de la pauvreté de façon certainement pertinente, mais parfois beaucoup trop globale pour tenir lieu d'analyse. L'approche biblique est nettement plus développée : elle passe en revue l'ensemble de l'Ancien et du Nouveau Testament, sans chercher à esquiver le fait que la question des pauvres et de la pauvreté n'y est pas toujours prioritaire (comme c'est le cas dans la pensée paulinienne, et les auteurs s'efforcent alors d'en donner les raisons). La partie théologique, relativement brève, est la plus intéressante : elle enracine vigoureusement dans la foi et la rencontre du Christ le choix des pauvres, et en développe les implications fondamentalement chrétiennes. Les auteurs nous y livrent l'essentiel de leur pensée. Le pauvre y est perçu comme « sacrement universel » de Dieu. La mise en situation de la pauvreté matérielle et de la pauvreté spirituelle – éternel débat ! – fait l'objet d'une mise au point tout à fait convaincante. La tâche qui naît pour l'Eglise de ce choix des pauvres fait l'objet de la dernière partie, avec une insistance particulière sur la « nouvelle éthique de la lutte » qui est mise en œuvre. Peut-être y a-t-il, ici ou là, quelque idéalisation du portrait tracé des pauvres, mais cela ne porte pas atteinte à la sûreté de la réflexion et à l'urgence des orientations proposées. Un livre qui méritait bien d'ouvrir la nouvelle collection des Editions du Cerf, Collection « Libération-Economie, société, théologie » (que B. LAURET présente amplement dans la préface) et dont la lecture permettra d'accéder à une bonne synthèse de ce courant qu'est la théologie de la libération.

Alain DURAND

Ronaldo MUNOZ, **Dieu. « J'ai vu la misère de mon peuple »** (Collection Libération. Economie, société, théologie), Paris, Cerf, 1990, 244 p., 150 F.

L'objectif de ce livre est de manifester les traits majeurs de la figure de Dieu telle que révélée dans la Bible. La situation latino-américaine constitue le lieu précis, nettement démarqué par rapport à l'Occident sécularisé, à partir duquel s'opère la lecture biblique. Cette situation est caractérisée par une alliance nouvelle entre l'Eglise catholique et les majorités de pauvres, une Eglise qui non seulement fait le choix des pauvres, mais dans laquelle les pauvres font irruption. Ceux-ci donnent lieu à une « culture populaire » et à un « mouvement populaire de libération ». Une synthèse s'opère entre l'Eglise et la culture populaire, entre l'Eglise et la libération de l'homme. Une telle situation conduit à une nouvelle expérience de Dieu, faite à partir « de l'autre versant, ou du bas, c'est-à-dire du côté des exploités et des marginalisés » (p. 49). La théologie de l'auteur sera donc guidée par deux clés d'interprétation : la communion ecclésiale et la libération des opprimés. Au fur et à mesure qu'il avance

les traits distinctifs du Dieu révélé, l'auteur insiste sur la distance qui existe entre ce Dieu de la foi et celui qui faisait l'objet de l'enseignement dans les séminaires ou que véhiculait la société traditionnelle. Ce livre, sans être en tout point original, a l'avantage de faire une synthèse vivante, orientée par l'expérience concrète des pauvres et une grande vigueur spirituelle, des apports de l'exégèse historique dans la connaissance de Dieu. Sa qualité se manifeste, par exemple, dans le lien permanent mis entre la transcendance et la miséricorde de son amour, le rôle de la pratique et de la parole dans la révélation de Dieu par Jésus, la quête de Dieu dans la trame la plus quotidienne et matérielle de la vie, etc. Il est d'une lecture aisée, ce qui n'est pas sa moindre qualité. Il peut permettre un excellent bain de jouvence, suivant les cas, du visage biblique de Dieu. Plus neuve apparaîtra la mise en situation de ce discours théologique dans la perspective latino-américaine.

A.D.

Patrick de LAUBIER, **Pour une civilisation de l'amour. Le message social chrétien,** Paris, Fayard, 372 p., 120 F.

Après une brève présentation de la nature du message chrétien (organisée autour des deux pôles de la révélation et de la raison), une longue interview donne le point de vue de l'auteur sur la doctrine sociale, ainsi que sur divers aspects du monde actuel. Suivent les portraits de quelques grandes figures de l'Eglise depuis Ambroise de Milan, qui montrent le souci constant qu'a l'auteur de ne pas faire commencer à Léon XIII l'enseignement social de l'Eglise. Un lexique commenté, renvoyant aux principaux termes de la doctrine sociale et constitué pour l'essentiel par des citations pontificales, termine cet ouvrage.

L'auteur est un inconditionnel de la doctrine sociale et ne dissimule pas l'immense administration qu'il voue à Jean-Paul II. Bien qu'il soit très sensible aux injustices du monde actuel, on aurait toutefois aimé qu'il manifestât une conscience plus vive des difficultés soulevées par l'utilisation de certaines références (Que signifie parler aujourd'hui de « loi naturelle » ? Que faut-il comprendre par « christocentrisme » de la doctrine sociale ? Comment prétendre que l'enseignement pontifical en matière de sexualité a son contenu « explicite » (sic) dans l'Evangile ? etc.). Ce livre vaut par sa documentation et comme témoignage plus que par une réflexion trop marquée par son orientation apologétique...

A.D.

CALVEZ (J.-Y.), **Tiers-monde, un monde dans le monde,** Paris, Ed. Ouvrières, 1989, 199 p.

Parmi les innombrables ouvrages sur le Tiers-monde et le sous-développement, en voici un qui est remarquable de clarté et évite les simplismes. Tout d'abord, quoique de dimension modeste, il regorge d'informations statistiques qui en précisent l'objet. La première partie s'attache à analyser les chocs en série subis par les sociétés « traditionnelles » : colonisation, industrialisation, émergence de l'Etat moderne, etc. L'auteur n'innove guère, mais en fait une présentation claire. La seconde partie situe les pays en développement dans leur environnement international. Ecrit au moment des évolutions à l'Est, l'auteur n'en a guère intégré les conséquences pour les pays en développement, mais il fournit des éléments pour situer les données du problème.

Jean-Jacques PERENNES

Livres reçus à la revue

ABD-EL-JALIL J.M., o.f.m., **L'Islam et nous,** Paris, Desclée de Brouwer, 1991, 130 p.
ANCION J., **Les sectes. Changer le monde ou changer de monde ?** Lyon, Culture et Foi, 1991, 134 p.
ARMINJON B., **Sur la lyre à dix cordes. A l'écoute des psaumes,** Paris, Desclée de Brouwer, 1990, 602 p.

BEAUCAMP E., **Le livre de la consolation d'Israël, Isaïe XL-LV,** Paris, Cerf, 1991, 255 p.
BEAUCHESNE G., **La physiologie végétale. Entretien avec Jacques Vauthier,** Paris, Beauchesne, 1991, 110 p.
BOECE, **Courts traités de théologie,** Paris, Cerf, 1991, 150 p.
BOESPFLUG F. éd., **La rue et l'image,** Paris, Cerf, 1990, 164 p.
BOUYER L., **Architecture et liturgie,** Paris, Cerf, 1991, 108 p.
BOUYER L., **Eucharistie,** Paris, Desclée, 1990, 472 p.

CARMEL, **Saint Jean de la Croix,** Avignon, Les Editions Nouvelles, 1990, 80 p.
CARON A., **La science change-t-elle la foi ?,** Paris, Mame, 1991, 63 p.
CARRÉ A.M., **Des heures de grand sens. Journal, 1988-1990,** Paris, Cerf, 1991, 201 p.
CHABERT Y., PHILIBERT R., **Jésus-Christ... tout simplement,** Paris, Ed. Ouvrières, 1991, 205 p.
CHAUVIN J., **Etrangers et voyageurs sur la terre,** Aubonne, Ed. du Moulin, 1991, 85 p.
CHRISTOPHE P., **Vocabulaire historique de culture chrétienne,** Paris, Desclée, 1991, 213 p.
CIPOLLONE P., **Maria alla luce de la Trinita. Lumen Gentium VIII,** Roma, 1990, 192 p.
CRADDOCK F.B., **Prêcher,** Genève, Labor et Fides, 1991, 229 p.

DANNEELS G. Card., **Qui est Dieu pour vous ?,** Rennes, Nouvelle Cité, 1990, 117 p.
DANEELS G. Card., **Familles, Dieu vous aime,** Paris, Nouvelle Cité, 1991, 155 p.
DEBUYST F., **Le renouveau de l'art sacré, de 1920 à 1962,** Paris, Mame, 1991, 87 p.
DELBREL M., **Indivisible amour,** Paris, Centurion, 1991, 137 p.
DRIOT M., **Les Pères du désert. Vie et spiritualité,** Paris, Médiaspaul, 1991, 159 p.
DUJARIER M., **L'Eglise-Fraternité aux trois premiers siècles du christianisme,** Paris, Cerf, 1991, 107 p.
DUSSEL E., **Ethique communautaire,** Paris, Cerf, 1991, 255 p.

ELLUL J., **Si tu es le Fils de Dieu. Souffrances et tentations de Jésus,** Paris, Centurion, 1991, 110 p.
EMMANUELLE Sœur, **Une vie avec les pauvres,** Paris, Ed. Ouvrières, 1991, 112 p.

FINKELSTEIN B., **L'écrivain juif et les Evangiles,** Paris, Beauchesne, 1991, 147 p.

GAUTHIER G., **Islam, France et laïcité : une nouvelle donne ?,** Courbevoie, Panoramiques Corlet, 1991, 143 p.
GENTILINI A., **Si vous ne devenez comme des femmes. Symboles religieux du féminin,** Paris, Médiaspaul, 1991, 200 p.
GRELOT P., **Un Jésus de comédie,** Paris, Cerf, 1991, 140 p.

GREISCH J. et al., **Penser la religion. Recherches en philosophie de la religion,** Paris, Beauchesne, 1991, 430 p.

HAMMAN A., **Pour lire les Pères de l'Eglise,** Paris, Cerf, 1991, 182 p.
HERVIEUX J., **L'Evangile de Marc,** Paris, Centurion, 1991, 239 p.

ISAAC J., **L'Apocalypse de Jésus-Christ,** Paris, Cerf, 1991, 109 p.

KRÖTKE W., **La chute du mur. L'église est-allemande et la révolution pacifique,** Genève, Labor et Fides, 1991, 74 p.
KÜNG H., **Liberté du chrétien,** Paris, Desclée de Brouwer, 1991, 239 p.
KÜNG H., **Garder espoir,** Paris, Cerf, 1991, 270 p.
KUNZLER N., **Le Déluge. L'avenir est à la promesse,** Aubonne, Ed. du Moulin, 1990, 34 p.

LACAMBRE F., **L'Eglise a changé depuis 1945, tout simplement,** Paris, Editions Ouvrières, 1991, 174 p.
LECRIVAIN P., **Pour une plus grande gloire de Dieu. Les missions jésuites,** Paris, Gallimard, 1991, 176 p.
LENA M., **L'Esprit de l'éducation,** Paris, Desclée, 1991, 271 p.
LEONARD A., **Le fondement de la morale. Essai d'éthique philosophique,** Paris, Cerf, 1991, 383 p.
LEVY-VALENSI E.A., **Job : réponse à Jung,** Paris, Cerf, 1991, 345 p.
LUBICH C., **L'aventure de l'unité,** Paris, Nouvelle Cité, 1991, 205 p.

MASSENET M., **Jacob ou la fraude,** Paris, Cerf, 1991, 143 p.
MATTHEY J., **Non-chrétiens, mes frères,** Aubonne, Editions du Moulin, 1991, 101 p.
MIJOLLA J. de, WARNIER P., **Histoire de la foi,** Paris, Centurion, 1990, 135 p.
MONTCLOS X. de, **Le Cardinal Lavigerie,** Paris, Desclée de Brouwer, 1991, 206 p.

NEIPP B., **Marie-Madeleine femme et apôtre,** Aubonne, Editions du Moulin, 1991, 86 p.
NOLAN A., **Dieu en Afrique du Sud,** Paris, Cerf, 1991, 300 p.

ORHANT P., **Bartolomé de Las Casas. De la colonisation à la défense des Indiens,** Paris, Editions Ouvrières, 1991, 149 p.

PERRIER J., **Aimer la messe,** Paris, Cerf, 1991, 126 p.
PIE XI, **Nazisme et communisme,** Paris, Desclée, 1991, 199 p.
PIGUET H., **La folie de Dieu,** Aubonne, Editions du Moulin, 1991, 90 p.
PREVOST J.P., **Pour lire l'Apocalypse,** Paris, Cerf, 1991, 158 p.

RATH N., **Sainte Marie Mère de Dieu,** Paris, Cerf, 1991, 95 p.
RICŒUR P., **Les métamorphoses de la raison herméneutique,** Paris, Cerf, 1991.
RISSE J., **Leur silence est parole. La mémoire d'un prêtre ouvrier,** Paris, Les Editions Ouvrières, 1991, 235 p.

SCHÖKEL L.A., GUTIERREZ G., **La missione di Mose,** Rome, ADP, 1991, 176 p.
SENFT L., **L'Evangile selon Marc,** Genève, Labor et Fides, 1991, 107 p.
SESBOÜÉ B., **La résurrection et la vie. Petite catéchèse sur les choses de la fin,** Paris Desclée de Brouwer, 1990, 167 p.

STAHLIN W., **Le mystère de Dieu,** Paris, Cerf, 1991, 170 p.
STINISSEN G., **Le Christ notre vie,** Paris, Cerf, 1991, 231 p.
SWETNAM J., **Pregare con Ignazio,** Rome, ADP, 1991, 202 p.

TALBOT A., **Les solidarités chrétiennes,** Paris, Desclée de Brouwer, 1991, 152 p.
TALEC P., **Les fêtes de Dieu,** Paris, Centurion, 1991, 144 p.
TEISSIER H., **Histoire des chrétiens d'Afrique du Nord,** Paris, Desclée, 1991, 313 p.
THILS G., **Le statut de l'Eglise dans la future Europe politique,** Louvain-la-Neuve, Faculté de Théologie, 1991, 108 p.
TURNER D., **Escape from God,** Pasadena, Canada, Hope Publishing House, 1991, 290 p.

VINATIER J., **Le Père Louis Augros (1898-1982),** Paris, Cerf, 1991, 226 p.
VUILLERMOZ P., **L'Evangile en banlieue,** Paris, Médiaspaul, 1991, 125 p.

ZUBIRI X., **Natura storia Dio,** Palermo, Ed. Augustinus, 1985, 350 p.

Coll., **La religion au Lycée. Conférences au Lycée Buffon,** Paris, Cerf, 1990, 150 p.
Catéchèse d'adultes de l'Ouest. Découvrir l'Ancien Testament, Angers, CRER, 1991, 144 p.
Coll., **La communauté johannique et son histoire,** Genève, Labor et Fides, 1990, 385 p.
Centre Thomas More, **Michel de Certeau ou la différence chrétienne** (Actes du Colloque de septembre 1989, édités par Claude Geffré), Paris, Cerf, 1991.
Comité mixte catholique-orthodoxe en France, **La primauté romaine dans la communion des Eglises,** Paris, Cerf, 1991, 125 p.
Equipes Résurrection, **Le Concile en 75 questions. Préface de J. Guitton,** Paris, Desclée, 1990, 282 p.

Le Gérant : A. Lion / Imprimerie JP – 69150 Décines
Dépôt légal : 4e trim. 1991 / Commission Paritaire : N° 50.845
ISSN 0024-7359